Trimestriel Juillet-Octobre 1957 Nos 36-37

XVIIe SIÈCLE

BULLETIN
de la "Société d'Étude du XVIIe siècle"

ÉTUDES SUR L'ART EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE



NUMÉRO SPÉCIAL

Siège Social de la "Société"
24, Boulevard Poissonnière - PARIS - IXe arrt
Téléphone : Provence 50.56 C. Ch. Post. : Paris 6511.05

Le Numéro : 850 francs. — Abonnement annuel : FRANCE : 1.000 francs ; ÉTRANGER : 1.500 francs ; U. S. A. : 4 dollars.

Revue publiée avec le concours
de la DIRECTION GÉNÉRALE DES ARTS ET DES LETTRES
et du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

LA VIE
de la
SOCIÉTÉ D'ÉTUDE DU XVIIe SIÈCLE

CONFÉRENCES 1957-1958

SERVITEURS DU ROI.

Quelques aspects de la fonction publique dans la société française du XVIIe siècle.

30 *Novembre* 1957 : M. R. MOUSNIER. **Les syndicats de « fonctionnaires » pendant la Fronde.**

14 *Décembre* 1957 : M. BLUCHE. **L'origine sociale des secrétaires d'État sous Louis XIV.**

25 *Janvier* 1958 : Conférence hors cycle par Mlle JACQUIOT.

22 *Février* 1958 : M. GOUBERT. **Les officiers royaux des présidiaux et des bailliages dans la société française au XVIIe siècle.**

29 *Mars* 1958 : M. CORVISIER. **Les généraux sous Louis XIV.**

17 *Mai* 1958 : M. V.-L. TAPIE. **Les officiers seigneuriaux dans la société provinciale du XVIIe siècle.**

Les conférences ont lieu le samedi à 14 h. 30, au « Nouveau Cercle », 288, boulevard Saint-Germain, Paris (VIIe).

RÉDACTION DU BULLETIN

Prière d'adresser toute correspondance et documentation concernant la rédaction
- - - - du Bulletin à - - - -
M. PIERRE JAILLET
105, Rue de l'Abbé-Groult - Paris-15^e

ÉTUDES SUR L'ART EN FRANCE

AU XVII[e] SIÈCLE



SOMMAIRE

Les clichés illustrant ce numéro spécial ont été gracieusement fournis par M. René FAILLE, Directeur de la Maison GIRAUDON et membre de la Société, qui le remercie vivement de sa généreuse collaboration.

ÉTUDES SUR L'ART
AU XVIIe SIÈCLE

Les études sur l'art au XVIIe siècle, rassemblées dans ce volume, n'ont pas l'intention de former une sorte d'histoire continue. Elles reflètent certaines recherches de chacun des auteurs, dont ils ont bien voulu donner les résultats à la Société d'Etudes du XVIIe siècle. On trouvera deux textes sur l'architecture : le premier montre comment les formes des monuments ont été commandées par les nécessités techniques, le second expose de façon tout à fait neuve les conséquences qu'ont eues sur l'organisation des ports ou des villes frontières les théories de Vauban concernant les sièges et les fortifications. Ainsi se dégagent des vues sur la construction au XVIIe siècle, toute dominée, non par le désir d'édifier de somptueuses et symétriques façades, mais par les exigences des métiers du bâtiment ou de la vie militaire.

La peinture a donné lieu à une étude magistrale. On regrettera de n'en trouver ici qu'un trop court résumé. Les tableaux présentés sont l'œuvre de peintres dont les noms nous sont connus, mais dont les personnalités, fort diverses, nous échappent à peu près. Là aussi, se montrent la diversité de l'art et l'extrême variété des thèmes.

Parmi ces thèmes, celui de la « vanité », c'est-à-dire le crâne entouré d'objets, prit une place prépondérante. Il évoque l'idée chrétienne ou philosophique de la précarité humaine, mais toutes ces représentations qui montrent des ossements ou des squelettes ont pu aussi être entretenues par les nombreux ouvrages d'anatomie qui étaient alors publiés, ainsi que le prouve une convaincante étude.

L'exotisme dans l'art du XVIIe, apporte le témoignage que loin de se restreindre, de se manifester seulement dans un classicisme étroit, l'époque de Louis XIV a voulu traduire dans l'art le charme neuf des pays éloignés.

Nous aurions aimé apporter une vue d'ensemble sur l'art des emblèmes et des devises. On ne les retrouvera que dans la mesure où ils ont été utilisés dans la première histoire métallique du Grand Roi, manuscrit calligraphié et enluminé, qui valait bien qu'on lui consacrât une étude particulière.

Les études de ce recueil offrent quelques traits communs. Beaucoup plus qu'à interpréter des œuvres d'art déjà fameuses, elles voudraient mettre en valeur ce qui est moins accessible, et apporter au dossier volumineux de l'histoire de l'art au XVIIe siècle, des documents peu connus, voire tout à fait inconnus. Elles veulent en outre les interpréter en se plaçant constamment dans l'esprit de ceux qui les étudiaient et les regardaient au XVIIe. Elles cherchent à comprendre en même temps ce qu'ont fait les artistes et ce qu'ils ont voulu faire. De là vient que chacun des auteurs, sans s'être donné la moindre consigne, a attaché la plus grande importance aux ouvrages du temps: Livre des Peintres de Marolles, livres d'anatomie, recueils de médailles et d'emblèmes, traité de Vauban sur les places fortes ou l'ouvrage de Savot sur l'architecture.

Dans cet esprit, une étude sur la critique d'art au XVIIe siècle, offrait la plus grande importance. Nous avons souhaité qu'elle terminât ce cycle. Ce ne sera pas la moindre nouveauté de ce recueil. Le temps, croyons-nous, est passé où l'on pouvait commenter un tableau du XVIIe siècle, sans chercher à comprendre ce qu'en ont écrit Félibien ou Roger de Piles. On souhaiterait que l'histoire de l'art du XVIIe siècle fut écrite comme l'a été, par M. Antoine Adam, celle des lettres : en se plaçant parmi les polémiques, les cabales, les intrigues des divers milieux.

Des chapitres comme ceux qu'a consacrés M. Jurgis Baltrusaitis dans ses *Anamorphoses,* au P. Niceron, puis

à la querelle de l'Académie Royale de peinture et sculpture avec Abraham Bosse, donneraient de fort bons exemples pour une telle histoire de l'art.

De riches domaines sont ainsi ouverts par une lecture attentive des textes. D'autres éléments neufs seraient fournis par des œuvres d'art que des ventes, des expositions, des restaurations mettent en valeur ; ou qui, bien photographiées, deviennent de précieux éléments pour les chercheurs. Un recueil récent comme les *Miroirs* de P. Devinoy, présente en quelques planches une matière incomparable non seulement pour l'étude des glaces en tant qu'ornements de la décoration intérieure, mais aussi pour les prestigieux cadres surchargés et ornés d'un monde de formes inattendues. Un tel déploiement de reproductions photographiques n'est pas de mise dans notre bulletin. On en trouvera cependant quelques-unes, qui évoqueront, pour ceux qui y assistèrent, les nombreuses projections qui illustrèrent les conférences.

Pour la plupart, elles étaient dues à M. René Faille. Qu'il reçoive ici nos sincères remerciements, pour l'aide aussi qu'il nous a apportée dans l'organisation du cycle, et sa publication.

Jacques VANUXEM.

La première Histoire Métallique

DANS la Préface des « Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand avec des explications historiques », fameux ouvrage de l'Académie des Inscriptions paru en 1702, et plus connu sous le nom d'« Histoire Métallique », on lit ce qui suit : « Monsieur Colbert qui n'avait que de grandes idées surtout lorsqu'il s'agissait de la gloire de son Maître, crut avec raison que rien ne pouvait mieux perpétuer le souvenir des actions du Roy que des Médailles sur les événements de son règne, et afin qu'elles fussent recherchées dans tous les temps, ce Ministre résolut de commettre à des gens choisis le soin de les composer. Il forma donc, avec l'agrément de Sa Majesté, une petite Académie où il se trouvait fort souvent, et où l'on commença l'Histoire que l'on donne au Public ».

L'Académie des Inscriptions, ou petite Académie, fut en effet fondée en 1663 principalement pour préparer les médailles du Roi : en faisaient partie Chapelain, Cassagne, Bourzeis et Charpentier. Charles Perrault était le secrétaire, Bourzeis mourut en 1672 et Chapelain en 1674. Ils furent remplacés par l'abbé Tallemant et par Quinault.

On sait par Charles Perrault, qui a retracé de façon fort vivante l'histoire des débuts de l'Académie dans ses Mémoires si intéressants et si précieux, que les cinq savants ne s'occupèrent pas que de médailles ; ils eurent, entre autre, à faire les devises pour les tapisseries du Roi, les tentures des Eléments et des Saisons ; nous avons donné ailleurs de longs développements sur cette entreprise, ainsi que sur le fameux

manuscrit enluminé par Bailly et les ouvrages qui reproduisent ce manuscrit [1].

On travaillait cependant aux médailles. Perrault cite la médaille sur l'alliance des Suisses. Charpentier, dans une lettre à Colbert, du 21 novembre 1668, écrit au ministre : « En vous envoyant cette médaille que vous avez désirée et qui est due principalement à la piété du Roy... »[2]. Il s'agissait du projet de la fameuse médaille en l'honneur de la paix de l'église qui fut frappée à la date du 1er janvier 1669 [3].

Si l'on consulte les comptes des bâtiments du Roy, on voit que de 1668 à 1673 (il mourut en 1672), Jean Varin, graveur général des Monnaies, fut payé pour des médailles de l'histoire du Roi. Après la mort de Varin, on voit des paiements à Clérion, à Hérard, à Alexis Loir ; en 1676, Chéron, qui revenait spécialement de Rome, est payé à son tour « pour travailler aux médailles de Sa Majesté », ainsi que Ferme et Germain. Toujours pour les médailles de l'histoire du Roi, on trouve de 1678 à 1680 des paiements faits aux héritiers de Ballin, d'Hérard et à Joseph Roettier [4].

On travaillait donc activement à ces médailles. Comme les devises des tapisseries du Roi, elles devaient être reproduites et faire l'objet de manuscrits enluminés et de publications avec gravures, qui furent commencées. Nous en avons la preuve dans d'autres mentions des comptes des bâtiments du Roi, où l'on voit, le 7 septembre 1668, Jacques Bailly recevoir

---

(1) Alfred MAURY. *L'ancienne académie des inscriptions et belles lettres*, Paris 1864, p. 11 à 24.

Charles PERRAULT. *Mémoires de ma vie*. Ed. Paul Bonnefon, Paris 1909.

Jacques VANUXEM. Emblèmes et devises vers 1660-1680. *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1954, p. 60-70.

Jacques VANUXEM. Baroque allemand et baroque français dans l'art de la fin du XVIIe siècle. *Bulletin de la Société d'études du XVIIe siècle*, 1953, p. 306-318.

(2) B.N. manuscrit français nouvelles acquisitions 6262.

(3) SAINTE BEUVE. *Port-Royal*, 8e édition, t. IV, p. 399.

(4) *Comptes des bâtiments du Roi*, éd. Guiffrey, I, Paris 1881, col. 216, 291, 367, 478, 552, 735, 803, 806, 874, 876, 928, 932, 994, 1186, 1208, 1229, 1342.

une somme de 300 livres « en acompte des devises et médailles qu'il fait en miniature pour le roi » [5] et le 26 février 1679, 750 livres « pour avoir peint plusieurs médailles sur les conquêtes du Roi » [6].

On doit rapprocher ces textes de ceux qui concernent le recueil des devises pour les tapisseries du Roi, et on imagine des miniatures où les médailles seraient commentées, comme les devises, par des textes dûs aux membres de la petite Académie. Cette hypothèse est confirmée par une indication plus tardive, qui se trouve dans la vie manuscrite de Charpentier par Boscheron [7].

« Je passe sous silence, dit Boscheron, une histoire métallique du Roi que notre auteur se vantait dans une lettre à Monsieur Colbert d'avoir travaillée avec beaucoup de soin... L'histoire métallique dont parle Monsieur Charpentier ne peut donc être considérée comme celle donnée en corps par toute l'Académie des Médailles » en 1702.

On est donc amené à rechercher une histoire métallique commentée par Charpentier et enluminée par Bailly, bien antérieure à celle de 1702. Bien que, jusqu'ici, cette recherche n'ait pas été tentée, elle sera courte : on trouvera à la bibliothèque du château de Chantilly [8] le manuscrit en question. Il se compose de seize feuillets de velin, consacrés chacun à une médaille antérieure à 1679. Il n'est pas signé, mais certaines pages se présentent exactement comme celles des

---

(5) Id. I, col. 275.

(6) Id. I, col. 1228.

(7) B.N. man. français 15276, p. 125. Dans ce texte, Boscheron rattache à cette histoire métallique des devises gravées en 1679 qu'il attribue à Charpentier ; elles concernent « Mr. le Chancelier, M. Colbert et M. Louvois ». Il doit y avoir là une confusion : deux de ces devises ont été publiées dans l'Extraordinaire du Mercure galant de 1679, p. 258, comme œuvres de « M. Roubin de l'Académie d'Arles ».

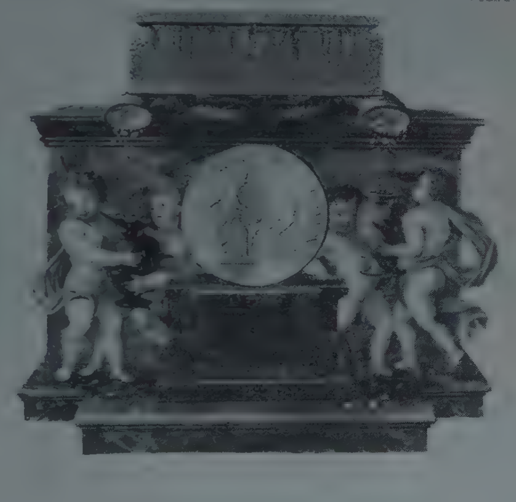
(8) N° 951-1573. — Ce manuscrit a été acquis par le duc d'Aumale avec la collection Cigongne. Nous supposerions volontiers que les quatre pages qui sont complètes (Famine, Raab, Madagascar, Justice) correspondent au paiement de 1668, les autres inachevées au paiement de 1679).



SVR LE SOVLAGEMENT [illegible]

PENDANT LA FAMINE [illegible]

La Tendresse liberale du Roy envers ses sujets, est marquée par cette femme [illegible] donnant de sa main un Pain à une autre femme à genoux, qui [illegible] enfans nuds, & qui luy tendent les bras, pour faire entendre quelle estoit la necessi te du Peuple, quand le Roy fit distribuer à Paris un grand nombre de bled achetez dans les pays estrangers, & amenez à ses depens, & c'est ce qui est compris en ces paroles FAMES PIETATE PRINCIPIS SVBLEVATA.



Médaille de la famine

(Recueil de la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly)



SVR LA DEFFAITE DES TVRCS EN HONGRIE.

PRÉS LA RIVIERE DV RAB, PAR LES FRANÇOIS.

Cette figure de Victoire, qui foule aux pieds un Turban, des Cimeterres, des Arcs des Fleches, & autres Armes a la Turque, marque l'avantage remporté sur les Turcs. Elle est vestue d'une Robe semée de fleurs de Lys, pour monstrer que le Roy par un secours envoyé si a propos, a la principale part a cét avantage, & que c'est luy à qui on doit attribuer la gloire d'avoir sauvé l'Allemagne ce qui est signifie par ce mot GERMANIA



Ne crains plus tremblante Allemagne,
De voir inonder ta Campagne
Par les fiers Escadrons du Turc Usurpateur,
Sur les rives du Rab son audace estouffée,
A servi de matiere a l'eternel Trophée
De Louis ton Liberateur.

Médaille sur l'expédition de Hongrie

(Recueil de la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly)

devises des tapisseries et sont certainement de Bailly. Il est inachevé : seules quatre pages sont tout à fait complètes. Huit n'ont pas tous les textes nécessaires : quatre n'en ont aucun. Sur les douze textes, plus ou moins complets, neuf ont Charpentier pour auteur et trois Charles Perrault.

Il est donc certain que nous avons là la première histoire métallique, enluminée par Bailly et à l'élaboration de laquelle Charpentier a pris une part prépondérante. Ce document, très beau et fort important, n'a pas été reconnu ni étudié jusqu'ici ; il nous donne l'idée de ce qu'eût été cette histoire composée d'après des enluminures allégoriques et symboliques et des commentaires en vers, le tout reproduit dans un recueil gravé. L'ensemble est donc très différent de la version définitive de 1702, qui n'a pas donné lieu à un manuscrit luxueux, où il n'y a plus d'allégories autour des médailles et dont le texte, élégamment explicatif, est en prose.

Comme le manuscrit des Devises, les miniatures de Chantilly ont conservé un extraordinaire éclat, et leurs couleurs sont extrêmement vives. Bailly avait, paraît-il, le secret de rendre ses couleurs si actives et si perçantes qu'elles pénétraient fort avant dans le marbre. Il fit des expériences à ce sujet, car il voulait mettre au point un procédé de peinture sur marbre. On aurait scié le marbre en plusieurs tranches très fines, et les couleurs, ayant pénétré très profondément dans la matière, on aurait ainsi obtenu plusieurs tableaux identiques. Les mélanges auxquels Bailly procédait pour arriver à ce résultat, lui portèrent tellement à la tête, qu'il en mourut le 2 septembre 1679, malgré le masque de verre qu'il portait pour travailler [9].

Nous supposons que ce tragique accident fut l'une des causes pour lesquelles l'ouvrage resta inachevé. Il ne fut pas repris par une autre main ; ce projet comme d'autres formés

---

(9) Etat-civil des peintres et sculpteurs de l'Académie Royale... publié par O. FIDIÈRE, Paris. *Société d'Histoire de l'art français*, 1883, p. 33.

PIGANIOL DE LA FORCE. *Description historique de la Ville de Paris*, Paris 1765, t. II, p. 221-222.

par l'Académie des Inscriptions fut abandonné définitivement avec le départ forcé de Charles Perrault.

Nous allons passer en revue les diverses médailles du recueil de Chantilly, en rétablissant rigoureusement l'ordre chronologique des événements, dont n'a pas tenu compte, au XIXe siècle, le relieur.

La première des feuilles enluminées montre une médaille de 1660 représentant les fortifications de Marseille, le château et la citadelle qui défendaient l'entrée du port. Louis XIV les avait fait achever pour protéger, mais aussi pour dominer une ville trop indépendante. Cette médaille est au centre d'un grand motif composé d'un canon, d'un gouvernail, d'une ancre, d'un panier et d'éléments inspirés de la végétation provençale : Bailly, qui était un spécialiste de la fleur et des plantes, les a rendus avec une particulière élégance. Bien que cette page ne soit pas achevée et que l'explication qui devrait être au-dessus de la médaille manque, le symbolisme en apparaît clairement. L'olivier est au plus haut de la composition : c'est l'arbre avec lequel on fait les couronnes pacifiques. Placé au-dessus de la bouche du canon, il apprend que tous les soins de la guerre ne doivent tendre qu'à faire la paix [10]. C'est donc dans un but pacifique que Marseille a été fortifiée par Louis XIV, et se soumettre à sa puissance, c'est affermir sa liberté, disent les vers de Charpentier.

La page suivante, également inachevée, a trait à d'autres fortifications aux bords du Rhin, dans les domaines de l'évêque

---

(10) MENESTRIER. *L'Art des Emblèmes,* Lyon 1662, p. 138. — Les vers qui accompagnent ces miniatures sont, croyons-nous, restés inédits. Voici ceux de Charpentier pour Marseille :

Lorsqu'un habile potentat
Tient de ses propres mains le timon de l'Etat
Et par d'heureux succès signale sa présence
On ne peut trop céder à son autorité
Et se soumettre à sa puissance
C'est affermir sa liberté.

La médaille de Marseille a été reprise dans la première édition de l'histoire de Louis le Grand par les médailles, œuvres du P. MENESTRIER, 1689, p. 9, éd. de 1700, p. 38 B. *Histoire métallique*, 1702, p. 54. Dans cette dernière publication, la légende est la même, mais la médaille est modifiée.

de Spire à Philippsbourg, Philisbourg comme l'on disait alors. Par le traité de Westphalie, la France avait obtenu le droit d'y tenir garnison et de fortifier la ville. La médaille est placée sur une partie des murs de la ville. On voit autour de ces murs des drapeaux, l'écu de France orné du Soleil royal, la mitre et la crosse de l'évêque de Spire. Le coq qui est au centre, symbolise la valeur, la hardiesse ; il fait trembler les lions et, comme tel, il fut l'emblème du Cardinal de Richelieu, terreur de l'Espagne souvent représentée par un lion. Mais il est aussi un oiseau solaire plein de zèle et d'ardeur pour le soleil qu'il observe nuit et jour « Solis amans ». Il doit avoir ici les deux sens : hardiesse et valeur des fortifications de Philisbourg, et dévouement de cette place au Roi Soleil [11].

La troisième page est complète et a trait à la famine de 1661-1662. Louis XIV et Colbert, pour empêcher alors la hausse des prix des denrées, avaient fait importer du blé en France qui était, soit vendu à bas prix, soit réparti gratuitement. Des secours en argent étaient aussi distribués. Ces mesures avaient eu quelque importance aux yeux du Roi. Ses Mémoires s'étendent sur ce sujet qui fut peint à la voûte de la Galerie de Versailles. Une médaille fut frappée à cette occasion. On la voit au centre de la page peinte par Bailly. La générosité du monarque est ici symbolisée par la cassette royale de couleur bleue, fleurdelysée, qui, entr'ouverte, laisse voir de merveilleux bijoux. Elle est placée sur des cornes

---

(11) Menestrier. *Sylloge Symbolorum*, Amsterdam 1695, p. 721-724. Charles Perrault. *Le Cabinet des Beaux Arts*, 1690.

Les vers de Charpentier pour Philisbourg sont les suivants :

Dans tout ce que fait ce grand Roi
On voit tant de justice et tant de bonne foi
Qu'on repose sans crainte à l'ombre de ses armes
Sous sa protection chercher sa sûreté,
C'est mettre pour jamais à l'abri des alarmes
Son repos et sa liberté.

La médaille de Philippsbourg a été reprise dans la première édition de l'Histoire de Menestrier, p. 18 ; éd. 1700, p. 9. — Elle ne figure pas dans l'histoire métallique de 1702, la ville n'étant pas restée française.

d'abondance d'où s'échappent des pièces d'or recueillies dans des vases par des enfants nus [12].

Pour 1664, deux médailles sont illustrées dans le recueil de Chantilly. La première concerne l'expédition de Hongrie où six mille français redressèrent par leur hardiesse une situation très compromise à la bataille de Saint-Gothard, en face des Turcs. Cette intervention des Français fut considérée comme particulièrement glorieuse. L'art et les lettres devaient la glorifier. Claude Perrault proposait de la représenter sur un obélisque en 1667. Auparavant Boileau, dans son discours au Roi, avait vu

Tes braves guerriers secondant ton grand cœur
Rendre à l'aigle éperdu sa première vigueur.

Il commentait ainsi élégamment la légende de la médaille : « Germania servata », l'Allemagne sauvée [13].

Sur la page du manuscrit, la médaille a été suspendue à une haute colonne ; au pied de cette colonne, deux prisonniers qui forment un ensemble décoratif qui illustre toutes les victoires. Le miniaturiste s'est visiblement plu à représenter les Turcs avec leur type particulier, leur turban et leur costume éclatant. Ils sont au milieu des armes précieuses qui éblouirent les vainqueurs. Pellisson qui a raconté longuement cette campagne, parle des « soldats riches de butin, semant par toute l'Allemagne, comme des trophées de leur victoire, les étriers

---

(12) *Mémoires de Louis XIV*. Ed. Longnon, Paris 1933, p. 95-96. - Abbé Legendre. *Essai de l'histoire du règne de Louis le Grand*, Paris 1697, p. 54.

Voici les vers de Charpentier (manuscrit de Chantilly) :

Il ne te suffit pas d'avoir par tes exploits
Assuré la grandeur de l'empire François
Des peuples indigens tu combats la misère
Ta libérale main fait cesser leur langueur
Et tu fais plus d'état d'être appelé leur père
Que des noms redoutés de Maistre et de Vainqueur.

La médaille de la famine a été reprise dans la première édition de l'histoire de Louis le Grand de Menestrier, p. 10 ; dans l'édition de 1700, p. 2 ; dans l'histoire métallique de 1702, p. 69, où la médaille est modifiée.

(13) Ch. Perrault. *Mémoires*, éd. Bonnefon, Paris 1909, p. 240. A. Adam. *Le premières satires de Boileau*, Lille 1941, p. 109 et 118.

et les mors de pur or, les carquois, les sabres et les cimeterres ornés de pierreries, et les autres marques de l'opulence et du luxe d'Orient »[14]. L'artiste a parfaitement réussi dans son œuvre à montrer ce qu'énumère si brillamment Pellisson.

La colonne fleurdelysée doit avoir ici un sens symbolique : Menestrier nous apprend que la colonne est le symbole de la puissance royale, qu'elle est à la fois un support et un ornement, comme « un prince juste est l'appui d'une monarchie et l'ornement de l'état »[15].

Plus curieuse est la miniature de 1664. Elle a trait à l'un des épisodes les plus intéressants du règne de Louis XIV, la colonisation de Madagascar, commencée en 1664 et confiée à la Compagnie des Indes orientales qui venait d'être fondée. Il n'était plus besoin de rechercher des emblèmes dans les légendes antiques, ou dans les animaux fantastiques. L'exotisme du sujet apporte avec lui des éléments curieux et inattendus dont Bailly a tiré admirablement parti. La médaille placée au centre montre un bœuf remarquable par la bosse qu'il a sur le dos ; cette bosse est la poche graisseuse qui caractérise le zébu de Madagascar. Ce zébu est adossé ici à un ébénier, bois précieux entre tous. L'encadrement léger et harmonieux est tout frémissant de plantes tropicales. Parmi celles-ci, deux serpents ; en bas, la tête qui ferme la composition, comme Bailly le fait fréquemment, montre le visage débonnaire et sympathique d'un naturel de l'île. Au-dessous, les vers de Charpentier qui exhorte les français à aller porter au loin les justes lois du Grand Louis.

---

(14) PELLISSON. *Histoire de Louis XIV*, Paris 1749, t. I, p. 183.

(15) MENESTRIER. *La Devise du Roi justifiée*, Paris 1679, p. 191.

Les vers de Charpentier, d'après le manuscrit de Chantilly pour la bataille du Raab, sont les suivants :

Ne crains plus, tremblante Allemagne,
De voir inonder ta campagne
Par les fiers escadrons du Turc usurpateur
Sur les rives du Rab son audace estouffée
A servi de matière à l'éternel trophée
De Louis ton Libérateur.

La Médaille du Raab a été reprise dans la première édition de l'histoire de Louis le Grand, de Menestrier, p. 12 ; dans l'édition de 1700, p. 4 ; dans l'histoire métallique de 1702, p. 78, où la médaille est modifiée.

Les vers de Charpentier sont ici particulièrement intéressants, car l'académicien a été mêlé de très près aux débuts de la colonisation de Madagascar [16]. Le roi et Colbert l'avaient chargé de rédiger un Discours destiné à trouver des actionnaires pour la Compagnie des Indes orientales. Dans ce discours Charpentier insiste sur les avantages de la colonisation de la grande île. « Il faut ensuite équiper une flotte et aller descendre droit dans notre île de Madagascar... et commencer à y faire un grand établissement qui y sera soutenu par de fortes colonies que l'on continuera à y envoyer... ».

Dans l'une des affiches que le Gouvernement fit placarder alors à Paris pour favoriser la colonisation de Madagascar, et qui vantent les richesses de l'île, on lit : « Les fruits y sont très bons, en grande quantité, les légumes, pois, et toutes sortes de racines y sont bonnes et fort saines... il y a grande quantité de bœufs, vaches, moutons... il y a de l'ébène et toutes sortes de bois de teinture... les habitans du pays sont dociles, obéissans et soumis... » [17].

---

(16) Charpentier a écrit deux brochures à propos de l'établissement de la Compagnie des Indes orientales : « Discours d'un fidèle sujet du Roy touchant l'établissement d'une compagnie française pour le commerce des Indes orientales », Paris 1664.

« Relation de l'Establissement d ela Compagnie française pour le commerce des Indes orientales », Paris 1665.

Sur cette compagnie et le rôle de Charpentier, voir Louis PAULIAT : *Madagascar sous Louis XIV. La Compagnie des Indes orientales de* 1664, Paris 1886, p. 68-203.

(17) PAULIAT, ouvrage cité, p. 176-177. — Comme la bataille du Raab, la colonisation de Madagascar était l'un des sujets choisis pour orner l'obélisque projeté par Claude Perrault (Bonnefon, éd. des Mémoires de Perrault, 1909, p. 240).

Extraits du manuscrit de Chantilly, les vers de Charpentier :

Sujets du Grand Louis, allez de toutes parts
Porter ces justes loix à cent peuples espars,
Partagez avec eux ce bien inestimable ;
Quoique vous rapportiez de ces lieux ignoréz
Rien ne peut être comparable.
Au présent que vous leur ferez.

La Médaille de Madagascar a été reprise dans la première édition de l'histoire de Louis le Grand, de Menestrier (1689), p. 12. — Dans l'édition de 1700, p. 4. Dans l'histoire métallique de 1702, elle figure sous le n° 83 pour l'année 1665.

La page du manuscrit apparaît comme une illustration de ce placard qui reflète l'opinion de Charpentier plein d'un optimisme que les événements ne devaient pas justifier. On peut comparer à ce que nous venons de citer, le texte en prose de la page du manuscrit : « Sur l'établissement d'une colonie française à Madagascar. Les arbres les plus communs dans cette île sont les ébéniers ; les bœufs y sont aussi en fort grande quantité et ont une bosse sur le dos qui les rend différens des nôtres. Ainsi cette île est désignée par l'arbre ici représenté qui est un ébénier et par ce bœuf avec une grosse bosse sur le dos... »

La page qui vient après est, malheureusement, inachevée. Elle ne comporte ni inscription explicative, ni les vers habituels. Elle évoque également des expéditions d'outre-mers. Louis XIV eut le désir de prendre pied en Afrique du Nord, mais après l'échec du débarquement à Djidjelli en 1664 — Gigeri comme l'on disait alors — il se contenta de faire surveiller les côtes par Beaufort. En 1665 et 1666, Tunis, puis Alger demandèrent des traités. Le roi en profita pour exiger la libération des prisonniers chrétiens, trois mille environ qui étaient utilisés comme galériens à Tunis et à Alger. Le sort de ces malheureux tenait au cœur de Louis XIV qui en parle dans ses Mémoires [18] et cette libération fut mise au rang des grands événements du règne.

La miniature est tout à fait impressionnante et belle. Au-dessus de deux poissons, une grande galère bleue et or s'avance, mais les chaînes qui en tombent, montrent que les galériens ont été libérés. Sur le pont, à côté de la médaille, on distingue, d'une part, un pélican s'ouvrant le flanc pour donner nourriture à ses petits, et de l'autre côté, une grue. Le pélican avait été l'une des devises d'Anne d'Autriche : il

---

(18) *Mémoires de Louis XIV*, éd. Longnon 1933, p. 171-172. — Le traité de Tunis auquel il est fait allusion est du 20 novembre 1665. Il semble donc que Menestrier a classé à tort cette médaille dans l'anée 1663 (éd. 1687, p. 12 ; éd. 1700, p. 4). Cette médaille ne se retrouve pas dans l'histoire métallique de 1702.

exprime ici la sollicitude d'un souverain envers ses sujets [19]. Quant à la grue, elle représente la vigilance du monarque. Un livre d'emblèmes nous dit que la grue est le symbole du Roi : Typus regis : Grus notat haec Regem vigilantem pro grege [20]. Cette composition si suggestive, signifie que le Roi, en faisant libérer des captifs, alors qu'Alger et Tunis demandaient à traiter, a fait preuve de sollicitude et de vigilance, et les textes qui nous manquent auraient sans doute brodé sur ces thèmes.

La miniature qui suit, si l'on adopte l'ordre chronologique, a été gravée par Sébastien Leclerc. Elle reproduit une médaille fameuse, que Jean Varin fit en 1665, et qui représente la façade du Louvre telle que l'avait projetée le Bernin lors de son voyage à Paris. Le 17 octobre 1665, Louis XIV mit en grande pompe une épreuve en or de cette médaille dans les fondations du Louvre en présence de Colbert et du Bernin lui-même [21]. Cet événement est ici glorifié. On lit la légende de la médaille qui est de Chapelain : « Majestati ac aeternitati gallici imperii sacrum ». La médaille domine un motif architectural où se trouvent représentées les sept merveilles du monde : on reconnaît le colosse de Rhodes, ayant les jambes écartées, sous lesquelles passe un voilier, le Mausolée, Jupiter Olympien sur son aigle, le phare d'Alexandrie. Le sens de ces emblèmes est clair : Le Louvre du Bernin est mis au-dessus des Merveilles du Monde — ce qui témoigne de façon évidente que le projet de l'illustre italien fut extrêmement admiré, du moins lorsqu'il fut présenté.

La finesse avec laquelle Leclerc a gravé les Merveilles du Monde, donne le plus grand désir de comparer son interprétation à la miniature de Bailly qu'il a reproduite. Dans ses notes, Mariette dit qu'il a admiré cette miniature, et on pouvait

---

(19) J. Vanuxem. Emblèmes et Devises... *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1955, p. 65.

Menestrier. *Sylloge Symbolorum*, Amsterdam 1696, p. 688-691. — *Emblemata Florentii Schoonhorn*, Amsterdam 1635, p. 150-152.

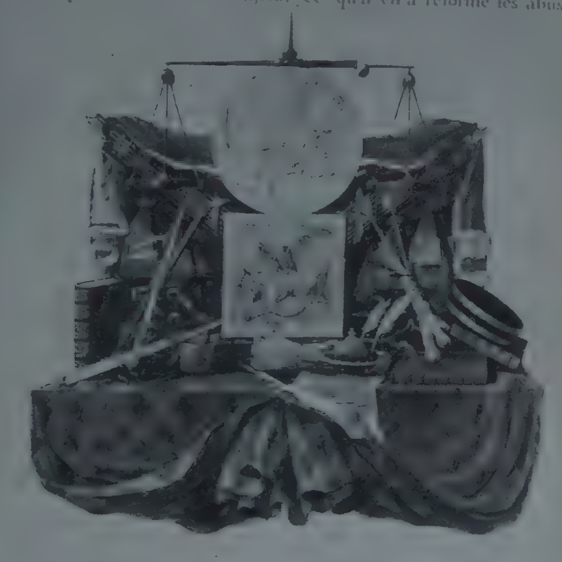
(20) Même ouvrage, p. 67.

(21) *Mémoires de Perrault*, éd. Bonnefon, Paris 1909, p. 71-72.



POVR LA REFORMATI[illegible]

Le Roy aſſis ſur un Troſne & ſoulevant des balances pour examiner ſi elles ſont juſtes. Au pied du troſne la Iuſtice qui luy remet ſon eſpée & le regarde faire, avec ces mots IVSTITIAS IVDICANTI. Pour ſignifier que le Roy a l'exemple de Dieu dont il eſt l'Image vivante, a trouvé des deffauts dans la juſtice que l'on rend a ſes ſujets, & qu'il en a reformé les abus.



Celuy [illegible]
Aux plus redoutables [illegible]
Et qui [illegible]
A regir ses ſujets met [illegible]
Peut bien redreſſer [illegible]
De la justice [illegible]

Médaille de la réformation de la justice

(Recueil de la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly)

espérer la retrouver dans le recueil de Chantilly (22). Or, on voit bien dans ce recueil une page ayant trait à une médaille(23), représentant le Louvre avec la même légende de Chapelain, mais pour le reste tout est différent — la façade représentée n'est plus celle du Bernin, et il n'est plus question des Merveilles du Monde. Cette substitution s'explique aisément, si l'on tient compte du rôle important joué par Charles Perrault à l'Académie des Inscriptions qui a élaboré le recueil de miniatures qui nous occupe.

On conçoit mal en effet, que Perrault, qui avait tout fait pour dégoûter (24) Colbert du Bernin et de son projet, ait pu

---

(22) Voici ce que dit Mariette (*Abecedario*, éd. 1854, t. III, p. 107). « Grand cul de lampe d'après M. Bailly, peintre en miniature ; j'ai vu cette miniature qui faisait partie de plusieurs devises peintes en miniature qui avaient été préparées pour être gravées et faire suite avec les tapisseries de l'histoire de Louis XIV qui devaient être gravées, mais ce projet ne fut pas exécuté. Les miniatures qui avaient été présentées à M. Colbert demeurèrent à M. Baluze chez qui je les ai vues ».

Il est exact que des devises en miniatures avaient été prévues et partiellement exécutées pour faire suite avec l'histoire du Roi ; elles n'ont pas toutes disparu et nous comptons donner prochainement les résultats de l'enquête entreprise par nous à leur sujet.

Nous croyons que Jombert (Catalogue raisonné de l'Œuvre de Seb. Leclerc, Paris 1774, t. II, p. 58) et Meaume (Sébastien Leclerc et son œuvre, Paris 1877, p. 179) datent par erreur l'estampe de Leclerc d'après Bailly, l'un de 1686, l'autre de 1680. Elle est antérieure certainement à l'abandon du projet du Bernin pour le Louvre, c'est-à-dire à 1668.

(23) Cette médaille est la seule avec celle de la paix de Nimègue, parmi les seize miniatures de Chantilly, où soient montrées les deux faces, et où l'on voit, par conséquent, l'effigie du Roi.

(24) La principale raison que Perrault mit en avant pour dégoûter Colbert du projet du Bernin, n'était pas d'ordre esthétique : il fit valoir que le Bernin n'avait pas respecté une « condition essentielle et fondamentale » qui lui avait été imposée : ne rien abattre de ce que les rois prédécesseurs avaient fait construire. Ce passage des Mémoires de Perrault, confirme exactement ce que Charpentier avait écrit en 1676 dans la dédicace de sa « défense de la langue française ». « Pour l'achèvement du Louvre, V.M. n'a pas agréé les Desseins qui l'obligeaient à destruire les ouvrages de François Ier et de Henri II, comme s'il n'eust pas esté honnéte que ce que ces grands monarques ont commencé fust déclaré indigne de tenir sa place dans cet Edifice royal ».

garder dans le livre de devises qu'il contribuait à mettre à jour, une page consacrée à la gloire d'un architecte et d'un dessin qu'il n'avait cessé de critiquer. Pour que fut mis au point le projet pour le Louvre qui devait remplacer celui du Bernin, Charles Perrault avait obtenu de Colbert qu'une commission de trois membres fut constituée, dont il était le secrétaire. Outre Le Brun et Le Vau, cette commission comprenait son frère Claude, le fameux médecin devenu architecte. La médaille représente le premier dessin qui sortit de cette commission ; l'on voit un corps de bâtiment central plus élevé et plus étroit que celui qui fut exécuté. L'encadrement est sobre et modeste : un motif architectural très simple et élégant à colonnes. Pas d'emblème ni de devise.

Charles Perrault avait l'esprit de famille : il n'a jamais manqué de louer les œuvres d'architecture de son frère. Avec la colonnade du Louvre, Claude Perrault a élevé l'Observatoire et l'Arc de Triomphe du Trône que l'on verra l'un et l'autre dans le recueil de Chantilly.

La médaille pour l'année 1667 où est représenté l'Observatoire est accompagnée de vers assez heureux de Charles Perrault :

Je fournis des moyens par qui cette ombre obscure
Qui cache les secrets de toute la nature
N'est pas impénétrable aux esprits curieux.
Et je puis me vanter sans trop m'en faire accroire
Que je vais des savants élever jusqu'aux cieux
Et la connaissance et la gloire.

L'encadrement montre toutes sortes d'instruments astronomiques et deux globes : le céleste soutenu par Atlas, le

---

Les deux médailles du Louvre, celle que l'on voit gravée par Leclerc d'après Bailly et celle qu'on retrouve dans le recueil de Chantilly, sont dans l'Histoire de Louis le Grand, de Menestrier, 1re éd., p. 16 ; 2e éd., pl. 7. — Il s'y ajoute une troisième médaille du Louvre qui représente la colonnade telle qu'elle a été exécutée. Les trois médailles portent la même légende due à Chapelain. Il n'y a pas de médaille du Louvre dans l'histoire métallique de 1702. Le Louvre, en effet, avait été abandonné par le Roi sans être achevé et pouvait difficilement passer alors pour une œuvre glorieuse du règne.

terrestre par Antée que soulève Hercule. Au centre un beau cadran solaire ; au-dessous, devant deux lunettes dont les astronomes de ce temps étaient si fiers, se voit une curieuse tête décorative comme on en remarque si souvent dans les miniatures de Bailly. Ici, ce n'est ni un enfant, ni un aimable sauvage. On voit le portrait barbu et assez rébarbatif d'un astronome. On a peine à se représenter les savants du XVII[e] siècle sous ces aspect hirsute [25].

La page suivante, qui est heureusement complète, a trait à la réforme de la Justice. Elle a un commentaire en vers qui est aussi l'œuvre de Charles Perrault. Il s'agit ici de l'ordonnance du 20 avril 1667, véritable code de procédure civile.

---

(25) Sur l'origine et la construction de l'Observatoire, voir Perrault, Mémoires, éd. Bonnefon, Paris 1909, p. 50-51. — Dans les Comptes des bâtiments du Roi, éd. Guiffrey, I, col. 1229, et à la date du 14 mai 1679, on lit : « A la veuve Ballin, pour vingt-quatre médailles de l'observatoire pour servir à l'Histoire du Roy ».

La médaille de l'Observatoire est reproduite telle qu'on la voit dans le recueil de Chantilly dans l'Histoire de Louis le Grand, de Menestrier, éd. 1689, p. 12 ; éd. 1700, pl. 7. — Dans l'histoire métallique de 1702, p. 103, la médaille est modifiée et l'ambitieuse légende « Sic itur ad astra » est remplacée par « Turris Syderum speculatoria » qui figurait à l'exergue de la première médaille. Cette seconde version aurait été dessinée par Leclerc (Jombert, II, p. 214. - Meaume, p. 261).

(26) La Réformation de la Justice de 1667, fut l'un des sujets peints par Le Brun à la voûte de la Galerie des Glaces à Versailles, et à la Place des Victoires. Elle fut sculptée à l'un des médaillons suspendus à l'un des groupes de colonnes placés autour de la place ; tous les historiens du temps avaient loué le Roi d'avoir mis « ordre aux longueurs de la Justice qui ruinaient ses sujets et pour y remédier, il commanda au Chancelier de retrancher toutes les formalités inutiles » (Bussy RABUTIN. *Histoire en Abrégé de Louis le Grand,* Paris 1699, p. 158. Voir aussi Abbé LEGENDRE. *Histoire du règne de Louis le Grand,* Paris 1697, p. 51-52 et les *Mémoires de Louis XIV,* éd. Longnon, Paris 1933, p. 221-222).

Voici les vers de Perrault sur le sujet, tels qu'on les lit dans le manuscrit de Chantilly :

Celui qui peut donner des Loix
Aux plus redoutables des Roys
Et qui modérant sa puissance
A régir ses sujets met son soin le plus grand
Peut bien redresser la balance
De la justice qu'on leur rend.

Les objets qui accompagnent la médaille et qui évoquent tous la procédure et la justice sont remarquables : les livres, les encriers, les codes, les sceptres, la main de la justice, les faisceaux, sont représentés avec une minutie exacte, qui s'allie à une composition harmonieuse. Elle rehausse un contraste de couleurs entre le manteau rouge bordé d'hermine et la table couverte du tapis bleu à fleurs de lys. Le bas-relief placé au centre montre Prométhée torturé par l'aigle de Jupiter.

Il est vraisemblable que Bailly et Perrault ont voulu suggérer par là que l'œuvre réformatrice du Roi ne s'est pas limitée à la seule procédure civile, mais aussi, en 1670, à la procédure criminelle.

La médaille qui est reproduite ensuite a trait également à l'année 1667 et concerne le canal du midi, la jonction des deux mers. La médaille est appliquée sur le socle d'une curieuse fontaine couverte de congélation de pierre. Figurés par des statues de bronze, l'Océan et la Méditerranée s'y unissent tandis que leurs eaux se déversent dans le bassin de la fontaine que domine un globe fleurdelysé. Le canal du Midi fut en effet une des grandes entreprises de Colbert. L'inauguration des travaux, le 17 novembre 1667, donna lieu à de grandes fêtes à Toulouse. Des médailles, différentes de celle retenue pour l'histoire métallique sur le sujet, furent alors frappées et distribuées [27]. Un avocat toulousain fit un poème latin que Corneille traduisit en vers français [28]. La page du manuscrit de Chantilly s'unit à ce concert de louange, non seulement par sa curieuse fontaine où l'eau qui coule est représentée avec une particulière fluidité, mais aussi par les vers de Charpentier :

La Médaille de la réformation de la Justice se retrouve dans la 1re éd. de l'Histoire de Louis le Grand, de Menestrier (1687), p. 13. Dans l'éd. de 1700, pl. 5. Elle a été reprise dans l'histoire métallique de 1702, n° 94, modifiée. La légende « Justicias Judicanti » est remplacée par « Litium Series rescisae ».

(27) On trouvera les légendes de ces médailles dans P. Clément, *Histoire de Colbert et de son administration*, Paris 1674, p. 107-108.

(28) G. Couton. *La vieillesse de Corneille*, Paris 1949, p. 162.

Nochers qui sur les flots éprouvez la fortune
Venez adorer ce Neptune
Qui d'un fleuve naissant enrichit l'Univers
Si pour vos courses vagabondes
Les mers ont trop peu de leurs ondes
Il en produit pour vous dans le fond des déserts.

Ces vers s'expliquent aisément si l'on voit la médaille qui représente Neptune. D'un coup de son trident, il frappe la terre qui sépare les deux mers (29).

Après la médaille du canal, on en rencontrera une autre, consacrée à la première conquête de la Franche-Comté en hiver (février 1668). La province personnifiée, gémit, appuyée sur le lion de l'Espagne entourée de drapeaux ; dans le fond un paysage hivernal, dépouillé et enneigé. La médaille, entourée de guirlandes de fleurs et de fruits, se détache sur ce paysage. Au-dessous de cette scène, les vers de Charpentier :

Pour couronner Louis et seconder toujours
Ses entreprises imortelles
De ces chevaux ailés j'emprunte le secours
N'ayant pas assez de mes aisles
Pour suivre ce grand Roy dans son rapide cours.

Les chevaux ailés ont trait à la médaille. Elle représente la Victoire qui mène un char tiré par des chevaux ailés (30).

---

(29) La médaille de la jonction des deux mers figure dans MENESTRIER, *Histoire de Louis le Grand*, éd. 1689, p. 15, et 1700, pl. 58. La légende est « Novum decus additur orbi » et l'exergue « Maria juncta 1667 ». Dans l'histoire métallique de 1702, l'attitude du Neptune est fortement modifiée, « Maria juncta » devient la légende, et l'exergue porte « Fossa a Garumna ad portum Setium 1667 ».

(30) La médaille de la Franche-Comte figure dans MENESTRIER, *Histoire de Louis le Grand*, éd. 1689, p. 18 ; éd. 1700, pl. 9. — La légende est « celeritas incredibili Victoriae » et l'exergue « Comitatu Burgundiae decem diebus subacto 1668 ». Dans l'histoire métallique de 1702, p. 106, le char ailé de la victoire est sensiblement modifié ; la légende porte simplement « Victoriae celeritas » et l'exergue « Sequanorum Provincia decem diebus subacta 1668 ».

La première conquête de la Franche-Comté, en 1668, a été une action militaire de Louis XIV unanimement louée par la poésie, l'éloquence, la peinture et la sculpture. Contentons-nous de renvoyer au récit de Pellisson qui est très complet : *Histoire de Louis XIV*, Paris 1749, t. II, p. 256 et suivantes.

Après la conquête de la Franche-Comté en 1668, on trouvera, pour 1669, la Paix de l'Eglise, qui a été l'occasion, pour le recueil que nous étudions, de l'une des plus bizarres miniatures qu'il offre. Elle illustre la fameuse médaille qui fut frappée alors, médaille qui était du « dessein » de Charpentier comme le prouve la lettre de celui-ci à Colbert en date du 21 novembre 1668, que nous avons citée plus haut.

Sainte Beuve dans *Port-Royal* a rappelé, non sans une certaine confusion, l'histoire de cette médaille qu'il trouvait ridiculement obscure. Il se demandait si cette médaille avait été ordonnée par Colbert. Il ignorait que Charpentier en avait fait le projet en accord avec le ministre. Nous ne savons pas quelles furent les arrière-pensées de l'académicien. Il s'intéressait à la question de la grâce et du libre arbitre (31). On ne peut, certes, trouver une très grande originalité à la médaille qu'il a imaginée : on voit sur un autel la Bible ouverte, sur laquelle sont placées les clefs de Saint-Pierre, le sceptre royal et la main de Justice. Au-dessus, apparaît la colombe du Saint-Esprit. La miniature qui accompagne cette médaille et forme la décoration de cette page est tout à fait mauvaise. On a peine à croire que Bailly puisse être l'auteur d'une composition aussi médiocre, et l'on peut supposer qu'il a fait travailler au recueil que nous étudions d'autres mains que la sienne.

La médaille est supportée par les symboles des quatre évangélistes, ce qui doit signifier qu'il faut abandonner les discussions théologiques pour en revenir à l'Evangile pur et simple. Les vers de Charpentier conseillent « d'abaisser ses paupières » devant le mystère de la grâce :

La grâce est un baume céleste
Par qui l'esprit souillé d'une lépre funeste
Découvre ses premiers attraits.
Mortels, abaissez vos paupières
Devant cet océan d'éternelles lumières
Et bénissez les mains qui nous donnent la paix.

---

(31) SAINTE BEUVE. *Port-Royal*, éd. 1912, t. IV, p. 399-400. - BOSCHERON. *Vie manuscrite de Charpentier*, B.N. m. fr. 15276, p. 104-105.

Les animaux évangéliques qui, dans la miniature soutiennent la médaille, sont groupés avec symétrie, mais aussi avec une extrême maladresse. L'aigle perché sur la tête du taureau, en tient les cornes entre ses serres. Le taureau, avec ses pattes croisées sur le livre, a un aspect fort étrange.

Les contemporains n'ont connu ni la miniature, ni les vers de Charpentier. La médaille eut par contre un grand retentissement, et les Jansénistes l'apprécièrent. Dans ses mémoires, si utiles pour l'histoire de ce temps, Fontaine fait savoir qu'il eut soin de conserver une estampe « de la médaille gravée au sujet de la paix de l'Eglise, médaille qui éternisait la mémoire de cet événement ».

Sainte Beuve rappelle qu'elle ne plût pas à tout le monde et que pour des raisons que l'on comprend mal, le nonce, averti que cette médaille courait, s'en serait plaint au Roi. Il ajoute qu'en 1702 la médaille fut modifiée.

En fait, si nous considérons les documents graphiques, on peut tirer les indications suivantes :

La médaille, conçue par Charpentier, telle qu'elle est reproduite dans le recueil de Chantilly, a reçu la légende : « Grata et Pax a Deo » et porte en exergue « Ob restitutam Ecclesiae concordiam 1669 ». Ainsi est-elle reproduite dans les recueils du jésuite Menestrier [32]. Dans l'histoire métallique de 1702, elle fut modifiée comme la plupart des médailles faites antérieurement à 1691, non autant que d'autres toutefois : la composition reste la même[33]. Mais l'exergue donne seulement la date de 1669, et la légende : « Restituta Ecclesiae Gallicanae Concordia ».

Y a-t-il dans ce changement quelqu'intention profonde ? Est-il le résultat de quelqu'intrigue, comme le soutient Sainte-Beuve, ou au contraire est-ce un changement régulier devant être considéré comme normal ainsi que tous ceux que nous

---

(32) *Histoire de Louis le Grand*, éd. 1689, p. 14 ; éd. 1700, pl. 6 ; histoire métallique de 1702, p. 114.

(33) Toutefois la gravure fut légèrement modifiée par Leclerc qui en a ombré le fond (JOMBERT. *Catalogue de l'œuvre de S. Leclerc*, Paris 1794, II, p. 172-173).

avons signalés entre l'histoire métallique de 1679 et celle de 1702, compte tenu de la différence de goûts entre les deux dates ? Nous ne saurions répondre de manière assurée à ces questions.

Avec la médaille pour l'année 1670, nous retrouverons Perrault. Cette médaille qui symbolise la paix d'Aix-la-Chapelle, a, comme type, l'arc de triomphe, œuvre de Claude Perrault, qui, élevé à l'entrée du faubourg Saint-Antoine, près de l'actuelle place de la Nation, devait glorifier la conquête de la Flandre et de la Franche-Comté. Cet arc de triomphe, qui resta inachevé et dont la partie érigée fut détruite sous la Régence, était avec le Louvre et l'Observatoire, l'une des trois grandes œuvres architecturales de Claude Perrault. Son frère et lui s'en glorifiaient à l'extrême, et elles sont reproduites dans beaucoup de leurs œuvres.

On remarquera que la légende est en français : « Pour la conquête de la Flandre et de la Franche-Comté ». Charpentier, en effet, était d'avis que l'inscription de cet arc fut en français et non en latin [34]. La Tour de Castille est au centre de la miniature, les écussons des villes conquises sont pendus à cette tour et deux lions montent la garde ; l'un est le lion d'Espagne qui semble préparer quelque vengeance, tandis que le lion de la Franche-Comté s'incline et se soumet à son vainqueur, soumission qui, en fait, ne devait avoir lieu que quelques

---

(34) L'ouvrage de Charpentier « Défense de la langue française pour l'inscription de l'arc de triomphe... », Paris 1676, qui plaide vigoureusement en faveur du français pour les inscriptions de cet arc, admet cependant le maintien des langues anciennes pour les médailles. « Comme la fin de ces médailles est de se répandre de tous côtés et de publier au dehors les belles actions du Prince, il n'y a point d'inconvénient que les inscriptions qui les accompagnent empruntent pour se faire entendre diverses langues, soit anciennes, soit modernes » (Défense...; p. 170).

Voir aussi MENESTRIER, *Histoire du règne de Louis le Grand*, 1700, p. 63-64, où est rappelé le rôle de Charpentier pour l'emploi de la langue française. On voit la médaille gravée sur la planche 3. Elle était dans la première édition de l'ouvrage (1689), p. 11. Elle n'a pas été reprise dans l'histoire métallique de 1702, car l'arc de triomphe ne fut jamais achevé. — La médaille frappée porte la signature de Molart.

années plus tard. La tête décorative est ici celle d'un lion qui tient des éclairs dans sa gueule.

Les trois dernières pages du manuscrit sont d'une très belle qualité ; on y voit des compositions fort harmonieuses. Elles sont consacrées toutes trois aux guerres de Hollande et d'Allemagne. Tel est un grand trophée, de couleurs vives, fort mouvementé, avec les casques, les ailes de la victoire, les trompettes et les palmes, avec la peau de lion sur laquelle se détachent des étendards éclatants. Si la médaille et les vers de Charpentier ne le rappelaient, on ne verrait pas pourquoi ce trophée est consacré à la prise de Maestricht, plutôt qu'à quelqu'autre exploit militaire [35].

L'image qui vient après est d'un caractère tout différent : il s'agit de trois épisodes de la campagne de 1674-1675 : les prises des villes de Sitzheim, Ladenbourg, Entzheim, près du Rhin. Sous la médaille, un cerbère accablé par une massue fleurdelysée symbolise ces trois villes. Au-dessous encore, elles sont représentées, de façon plus aimable, par trois obélisques qu'on voit dans un charmant paysage aux horizons accidentés que le Rhin traverse. Le fleuve personnifié est au premier plan. Cette charmante vignette confirme que les miniaturistes du XVIIe ont excellé dans la peinture de ces petits paysages [36].

---

(35) La médaille qui se détache sur ce trophée a été reprise par MENESTRIER, *Histoire de Louis le Grand*, 1689, p. 17 ; éd. de 1700, pl. 8 sans modification. La médaille que l'on voit dans l'histoire métallique de 1702, p. 131, est tout à fait différente : au lieu de Minerve avec la légende « Virtus regis invictissimi », on voit la Victoire passant le fleuve de la Meuse avec la légende « Virtus et presentia Regis ».

Dans le manuscrit de Chantilly, le trophée est accompagné des vers dûs à Charpentier :

Mastrich, ne te plaint point d'avoir été vaincue
Puisqu'à Louis, tu t'es rendue
Que luy mesme a battu tes tours
Comme il faut que tout cède à son bouillant courage
Ne t'est-ce pas un avantage
D'avoir résisté treize jours.

(36) Cette page est inachevée et n'offre aucun texte. La médaille de la prise des trois villes est reproduite sans modifications dans MENESTRIER, *Histoire de Louis le Grand*, 1689, p. 17 ; éd. de 1700,

Enfin, vient la claire composition consacrée à la paix de Nimègue : « Pacatori orbis ». La médaille, dont l'idée est de Charpentier, a été dessinée par Le Brun. L'encadrement est très beau. On ne se lassera pas d'admirer, placés devant l'autel de la paix, sous les armes royales, les instruments de musique, guitares, cymbales, tambourins, destinés à évoquer les hymnes de triomphe et les chants de joie qui salueront la tranquillité et le calme revenus (37).

Ces dernières pages inachevées ne montrent ni texte, ni vers explicatifs ; la mort de Bailly, survenue en 1679, la démission de Charles Perrault qui fut donnée vers le même temps, expliquent l'abandon de ces projets. Lorsque Perrault fut éloigné, on laissa inachevé ce qui avait été commencé.

De la première équipe, celle de Colbert et de Chapelain, Charpentier resta seul. Il est le principal auteur des textes du manuscrit de Chantilly dans lequel nous reconnaissons la première histoire métallique ; il gardera une part prépondérante dans l'élaboration de la seconde histoire qui parut en 1702, bien que Boileau et Racine, devenus ses collègues depuis 1684, aient été passablement exaspérés par ses bavardages, et ne résistèrent jamais au plaisir de le contredire. Lorsqu'il mourut en 1702, l'année même où paraissait la seconde histoire métallique, le *Journal des Savants* pouvait écrire : « C'est une justice que tout le monde lui rend, qu'il n'y a personne de ceux qui composaient l'Académie des Inscriptions qui ait plus contribué que lui aux desseins de cette belle suite de médailles

---

pl. 8. On ne la retrouve pas dans l'histoire métallique de 1702, où la prise de chaque ville a sa médaille : Sitzheim, p. 136 ; Landenbourg, p. 137 ; Entzheim, p. 141.

(37) La médaille dessinée par Le Brun a été décrite dans le *Mercure galant* de Janvier 1680, p. 27-29. Elle est signée de Chéron. Avec la médaille du Louvre, elle est la seule qui, dans le manuscrit de Chantilly, montre à la fois l'effigie du Roi et le revers.

Cette médaille a été gravée un peu plus tard dans une composition décorative due à J. Berain, sans rapports avec celle de Chantilly (R.A. Weigert, J.L. Berain, II, p. 139, n° 163). On la retrouve dans MENESTRIER, *Histoire de Louis le Grand*, édit. 1689, p. 19 ; éd. 1700, pl. 10. Elle ne figure pas dans l'histoire métallique de 1702, où l'on voit pour la paix de Nimègue (p. 175) ou pour la paix du Nord (p. 178), des compositions absolument différentes.

qu'on a frappées sur les principaux événements du règne de Louis XIV » [38].

La mise en valeur du manuscrit de Chantilly, renforce encore l'importance de la part de Charpentier dans les projets de médailles puisque nous avons maintenant la certitude qu'il a existé une première histoire métallique, en grande partie son œuvre. Il a donné l'idée de plusieurs médailles, ainsi que la plupart des commentaires en vers et a collaboré de façon fort utile à l'élaboration de l'œuvre d'art si remarquable due au miniaturiste Bailly. On doit rappeler ici que Charpentier, qui était un esprit curieux de tout, a occupé une certaine place parmi les écrivains du XVIIe siècle qui s'intéressaient à l'art.

Il était fort lié avec Roger de Piles, avec Guillet de Saint-Georges. On lui demandait volontiers son sentiment sur les œuvres d'art. Dans le « Carpentariana » rédigé d'après ses notes et qui parut après sa mort, en 1724, on trouve de curieuses observations sur le Dominiquin ou sur Caravage, destinées à un traité sur la peinture qu'il n'a pas publié. Il a su apprécier la qualité d'une œuvre d'art à laquelle il était associé et a sans doute apporté des suggestions, soit sur les emblèmes que Bailly a utilisé, soit sur des détails qu'il pouvait connaître, à propos de Madagascar, par exemple.

La médaille de Madagascar forme la liaison entre les deux recueils de médailles ; elle est la seule qui figure dans les deux histoires métalliques, sans modification sensible de sa légende et de son type [39]. Il faut voir dans cette permanence

---

(38) *Histoire de l'Académie Française*, par Pellisson et d'Olivet, publiée par Ch.-L. Livet, Paris 1858, p. 313-314.

(39) La présence de ces deux médailles dans les deux histoires suffit pour rendre suspecte l'assertion de la préface de la seconde histoire, qui attribue tous les dessins des médailles à Sébastien Leclerc et à Antoine Coypel. La médaille de Madagascar n'a jamais passé pour une œuvre de Sébastien Leclerc, et il semble difficile de l'attribuer à Antoine Coypel, qui, né en 1661, n'a commencé à travailler aux médailles qu'en 1691, douze ans après la mort de Bailly qui marqua la fin du recueil de Chantilly (*Vie des Premiers peintres du Roi*, 1752, t. II, p. 12).

Dans la Revue l'*Œil*, n° 28, p. 53-54 (avril 1957), on peut lire un article que nous avons consacré à l'enluminure et à la calligraphie au XVIIe siècle ; on y retrouvera reproduites les pages du manuscrit de Chantilly concernant les médailles de Philippsbourg, de Madagascar et de la Paix de Nimègue.

l'influence de Charpentier resté attaché, malgré l'échec, à la colonisation de la grande île. Mais il suffit de comparer les deux pages consacrées à la médaille de Madagascar pour comprendre l'abîme qui, malgré Charpentier, sépare les deux histoires métalliques : d'un côté une page manuscrite et enluminée, où l'ornement brillamment coloré est en rapport ingénieux avec le thème représenté ; elle est complétée par des vers plus ou moins éloquents et raffinés. De l'autre côté, une page imprimée, avec un délicat encadrement de Berain sans rapport avec la médaille, que commente une claire prose historique.

On peut avoir légitimement la plus grande admiration pour le recueil de 1702 qui fut réservé à une large diffusion. Mais cette admiration doit aussi se porter sur le magnifique manuscrit de la première histoire, qu'il convenait, croyons-nous, de sortir de l'oubli et de remettre en valeur.

Jacques Vanuxem.

Techniques de Construction

et

Formes architecturales

AU XVIIe SIÈCLE

La construction a été, sans doute, au XVIIe siècle, l'une des expressions les plus représentatives de la civilisation, mais il semble que l'on se soit surtout attaché à l'aspect formel des problèmes de l'architecture du XVIIe siècle; sans doute était-il commode de les schématiser sous la forme d'une lutte entre les deux tendances — issues toutes deux de la Renaissance — qui ont caractérisé l'art de bâtir en Europe à cette époque ; peut-être était-il plaisant d'opposer le classicisme et le baroque, mais si l'on se penche sur les problèmes techniques, on se rend compte que leur évolution est commandée par les transformations intervenues au XVIIe siècle dans les sciences et dans les métiers.

Leur examen permettra peut-être de discerner que les modifications de l'architecture ne relèvent pas purement de considérations esthétiques.

Des renseignements infiniment précieux nous sont fournis par un ouvrage de caractère technique : « L'Architecture françoise des bastimens particuliers de Loüis Savot » (1).

---

(1) L'Architecture françoise des bastimens particuliers composée par Me Loüis Savot. Paris, S. Cramoisy, 1624, in 8°. *Louis Savot, Médecin, 1580-1640 environ.*

L'ARCHITECTURE FRANCOISE DES BASTIMENS PARTICULIERS.

Composée par Mᵉ LOÜIS SAVOT,

Augmenté dans cette seconde Edition de plusieurs Figures, & des Notes de Monsieur BLONDEL de l'Academie Royale des Sciences, Directeur de celle que le Roy a établie pour l'Architecture, & Maître de Mathematique de Monseigneur le Dauphin.

A PARIS,

Chez La Veuve & C. CLOUZIER, PIERRE AUBOÜIN, prés l'Hôtel de Mʳ le Premier President, Cour du Palais.
JACQUES VILLERY, ruë vieille Boucleri͏e à l'Etoile.
PIERRE EMERY, Quay des Augustins proche l'Hôtel de Luynes à l'Ecu de France.

M. DC. LXXXV.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Fig. 1. — Titre de l'édtiion de 1685, d'où sont tirées les illustrations du présent article

Mais ce qui est d'un intérêt capital, c'est que François Blondel (1617-1686) procéda, en 1685, à la réédition de cet ouvrage en l'annotant ([2] et *fig.* 1).

Blondel, qui enseigna à l'Académie, et l'on sait l'importance qu'il faut attacher à cet enseignement, n'a pas publié lui-même son cours, puisqu'il fut édité, pour la première fois, en 1688. Les notes de la réédition de Savot contiennent donc la pensée élaborée de Blondel, alors que son cours ne peut être considéré avec certitude comme le reflétant vraiment. Blondel, savant architecte, excellent professeur, érudit et curieux, ne rechigne pas devant l'écrit d'un amateur : que Savot soit médecin ne le gêne point, au contraire, il pensait qu'un médecin devait être un bon architecte, et, pour appuyer cette affirmation, il citait l'exemple de Claude Perrault.

L'intérêt de ces deux éditions est qu'entre 1624 et 1685 se place une évolution véritable de l'Architecture.

Blondel nous facilite la tâche, car en éditant Savot, il a distingué très nettement ce qui était de la plume de son auteur ou de la sienne, poussant le scrupule jusqu'à laisser subsister les mercuriales originales, quitte à juxtaposer la liste des prix de son époque. Nous avons donc là un double témoignage d'une exceptionnelle valeur.

On remarquera qu'il ne s'agit ni de palais princiers, ni de l'habitation du menu peuple: ce qui intéresse Savot et Blondel, ce sont les « bastimens particuliers », c'est-à-dire les demeures de la noblesse ou de la grande bourgeoisie, tant à la ville qu'aux champs, en somme la clientèle la plus intéressante, à l'époque, pour un architecte.

Du point de vue technique, on peut distinguer deux aspects du problème : le gros œuvre et les aménagements.

---

(2) L'Architecture françoise des bastimens particuliers, composée par Me Loüis Savot, augmentée dans cette seconde édition de plusieurs figures et notes de Monsieur Blondel de l'Académie Royale des Sciences, Directeur de celle que le Roy a établie pour l'architecture et Maître de Mathématique de Monseigneur le Dauphin. - A Paris, Vve et C. Clouzier - 1685, in 8°.

C'est à cette dernière édition que nous nous référons dans les notes ci-après.

Nous ne trouvons aucune innovation dans les matériaux utilisés : c'est le bois, la pierre, le plâtre, la terre cuite, etc... Signalons toutefois que le plâtre est employé à l'état naturel, sous forme de moëllons.

Des facteurs étrangers à la construction agissent sur l'évolution.

La réglementation est l'un de ceux-ci. Par exemple, l'ordonnance de 1667 stipule que, pour éviter la propagation des incendies, le pan de bois sera recouvert de plâtre : la conséquence technique sera le pourrissement du bois à l'intérieur des murs, ce qui entraînera son discrédit, la conséquence plastique que le pan de bois perdra sa valeur propre et que les maisons prendront l'aspect de maisons de plâtre.

Les facteurs économiques ont, est-ce nécessaire de le dire, une action importante. Voici deux faits. Les transports de matériaux étaient fort onéreux, notamment le charroi (3). Dans une ville comme Paris, déjà étendue, la question du matériau local se pose donc. Or, à l'est et au nord, on ne trouve que du gypse, à Belleville ou à Montmartre (Savot considère ce dernier comme meilleur) ; à l'ouest et au sud, on exploitait des carrières de pierres, à Vaugirard, à Chaillot par exemple. Les historiens de Paris ont mis en lumière le chemin des pierres qui servirent à bâtir les faubourgs. Il partait de la Croix Rouge où la pierre était excellente, empruntait la rue du Bac pour aller vers le faubourg Saint-Germain, et c'est peut-être une des causes de son origine, pour franchir la Seine ; il suivait ensuite les quais jusqu'à ce vaste espace libre, véritable dépôt de matériaux qui, plus tard, devait être la place Louis XV, pour la construction du faubourg Saint-Honoré, né de la proximité des Tuileries.

---

(3) « Le plâtre crud se vend à la toise, laquelle comme le moilon est plus ou moins chère, suivant qu'il convient la charrier près ou loin. Car comme le moilon peut valoir au fauxbourg Saint Denys jusques à quatorze et quinze livre, à cause que cet endroit est beaucoup éloigné de la carrière de moilon ; le plâtre, au contraire, n'y peut valoir que dix livres, parce que les carrières de plâtre sont là près : ce qui est cause que les Massons mettent plus tôt le plâtre en besogne en ce lieu que le moilon, principalement dans les fondations ». Savot, pp. 250-281.

Pendant ce temps, à l'est et au nord, on continuait à employer le moëllon de gypse [4]. On trouve même l'indication que la tuile fabriquée à l'ouest de Paris (à Passy) l'emporte en qualité sur celle de l'est [5].

S'il serait sans doute excessif de vouloir rattacher la poussée vers l'ouest, chère aux urbanistes, à ce seul fait technique, il convient toutefois de ne pas le négliger.

On sait qu'au XVIIe siècle, les zones d'alimentation de Paris en bois de charpente reculaient de plus en plus. La guerre, mais surtout la consommation pour la construction des bois longs obligent à rechercher des solutions de remplacement, car les forêts de l'Aisne et même des Ardennes, que l'on exploite, sont loin, et les essences de leurs bois ne conviennent pas toujours.

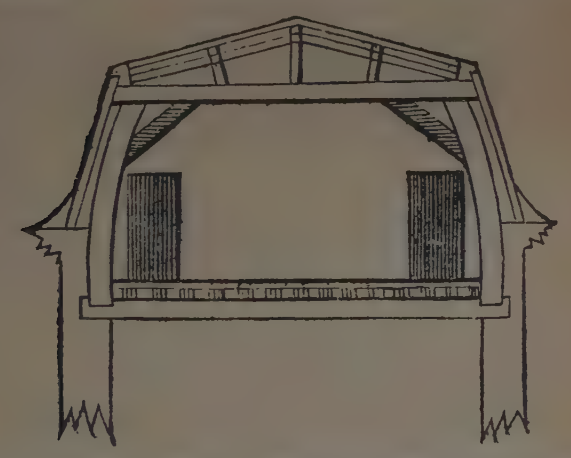


Fig. 2. — Blondel a pris la « figure de ces toits recoupez à la Mansarde dans le Palladio de Monsieur Le Muet ». Il souligne que ce système n'était pas utilisé au temps de Savot (p. 310).

On va donc tendre de plus en plus à employer le bois court, et c'est là une des raisons de l'apparition de la brisure des combles inventée, comme l'indique M. Hautecœur, par Le Muet,

(4) Cf. ci-dessus, note 3.
(5) Savot, p. 289.

avant d'être mise au point par Mansart [6] à qui l'on en attribue bien plus souvent le mérite (*fig.* 2). Il n'est pas nécessaire de souligner l'incidence plastique de ce procédé.

Les bois du Nord font leur apparition. On les nomme « bois hollandais », mais les Pays-Bas ne sont que négociants, ils les reçoivent des pays scandinaves ; c'est surtout le sapin du Nord qu'ils fournissent à la France. On l'emploie en menuiserie, pour les lambris et les menuiseries intérieures. Le chêne reste encore le bois des fenêtres, alors que le plafond des appartements de Louis XIII, à Fontainebleau, est en sapin du Nord.

En somme, toute cette évolution technique débouche sur le domaine plastique qui s'en trouve sensiblement affecté. Au crédit de la technique pure, on doit cependant noter les grands progrès de la stéréotomie auxquels il faut rattacher le nom du lyonnais Desargues, appareilleur de haute virtuosité et grand spécialiste des escaliers. On verra ainsi la construction devenir de plus en plus soignée, même les fondations.

Il n'en va pas de même avec la substitution progressive, pour ravaler sur le tas, des rifflards aux marteaux taillants. Leur emploi, néfaste à la pierre en raison de l'attaque de l'épiderme, produit une poudre qui bouche les joints et retire au matériau l'accent que lui donnait le martèlement de la laye. On en arivera à perdre le sens de l'appareil, ce qui est aussi du domaine de la plastique.

Les progrès de la métallurgie du fer n'influent pas seulement sur les ouvrages du serrurier ; le constructeur l'utilise pour faire des chaînages : l'exemple le plus fameux est celui de la colonnade du Louvre, mais celui des Carmes d'Amiens fait étrangement penser à une construction en béton armé (il semble qu'il s'agit ici de fer plat et non de fer rond, comme le suppose M. Hautecœur) [6*].

Le progrès technique va se manifester très fortement dans tous les éléments d'équipement. La croisée à meneaux et croisillons disparaît vers 1640, permettant de gagner au moins

---

(6) Histoire de l'Architecture classique en France 1, 2, p. 727.

(6*) Même ouvrage, t. II, p. 17.

18 cm sur le croisillon, 9 cm sur le meneau, d'où un accroissement sensible de l'éclairement. Le perfectionnement de la menuiserie permet de rejeter l'eau à l'extérieur, alors qu'avant elle pénétrait dans les pièces par les fenêtres mal jointes. Le petit carreau qui remplace le châssis à plomb n'accroît pas la lumière, mais facilite la vision extérieure. Rare à l'époque de Savot, il sera de plus en plus fréquent et sera monté au mastic à la fin du XVII[e] siècle.

L'emplacement des fenêtres est une question que Savot étudie de très près (7). Elles ne doivent jamais être, dans le cas de pièces prenant jour sur deux côtés, comme dans les salles, « diamétrales », dit-il, c'est-à-dire se faire face, car la fenêtre face à un mur diffuse mieux la lumière et éclaire mieux la pièce. Une exception cependant, pour les fenêtres qui se trouvent immédiatement après la cheminée, et qui, au contraire, doivent se faire face parce que c'est là que l'on dresse la table.

Les progrès de la serrurerie, avec la crémone, font aussi apparaître, entre Savot et Blondel, une extension considérable des balcons.

La transformation de la cheminée est un fait d'importance notable, et bien mis en lumière dans le dialogue Savot-Blondel.

A l'époque de Savot (1624), les conduits sont droits ; on doit donc les empiler dans le plan horizontal, en partant du mur, si bien qu'au niveau des galetas, ils arrivent presque au centre de la pièce, ce qui est d'autant plus gênant que la cheminée fait, en général, face à la porte (8).

A l'époque de Blondel (1685), on pratique le conduit dévoyé (*fig.* 3), c'est-à-dire que d'étage en étage, on place contre le mur, les uns à côté des autres, les conduits, ce qui permet de gagner sur le volume des pièces et amènera l'abaissement de la cheminée : une ordonnance prescrit d'appliquer le système des chevêtres dans le poutrage.

---

(7) Savot, chapitre XXII, Des Fenêtrages et Jours.

(8) Savot, p. 140, note.

La question des cheminées retient longuement Savot ; il étudie les modifications à y apporter pour améliorer le tirage, afin d'éviter la fumée, et augmenter le pouvoir chauffant par l'installation des plaques de fonte et de plaques de fer pour créer une circulation d'air [9]. C'était bien nécessaire, car Savot fait état de nattes et Blondel pense qu'il est bon de préciser qu'étant donnée l'humidité qui, à ce moment, régnait dans les pièces, ruisselant des murs et mouillant les sols, il fallait employer des nattes pour isoler les meubles et les tapisseries [10]. On imagine difficilement qu'au début du XVIIe siècle on n'était encore pas très éloigné de la jonchée du Moyen-Age. En tout cas, à la fin du siècle, cette grave difficulté paraît vaincue.

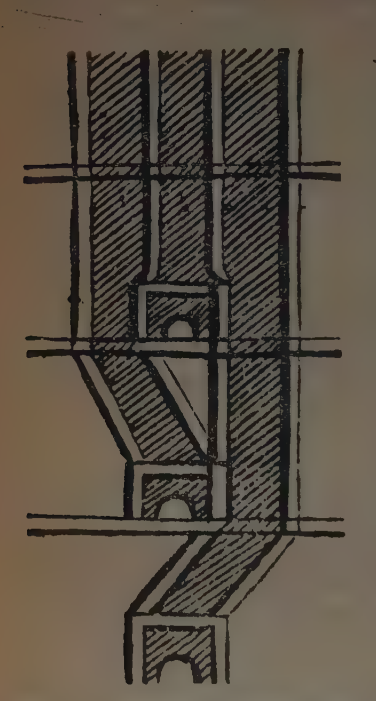


Fig. 3. - Conduits dévoyés, dont l'apparition se situe entre la première édition de Savot et celle de Blondel (p. 140).

Par contre, c'est à tort que l'on a médit de l'hygiène du XVIIe siècle et c'est pour lui rendre justice qu'il convient, au nom de la technicité, d'évoquer un sujet qu'il n'est guère d'usage de traiter dans une revue littéraire et artistique: je veux dire les lieux d'aisance.

Quoi qu'on en ait dit, ces lieux étaient d'usage normal au XVIIe siècle, mais ils n'apparaissaient que rarement sur les plans, parce qu'il est assez rare d'avoir le plan des galetas où

---

(9) Savot, p. 152.

(10) Savot, p. 319, nobe b.

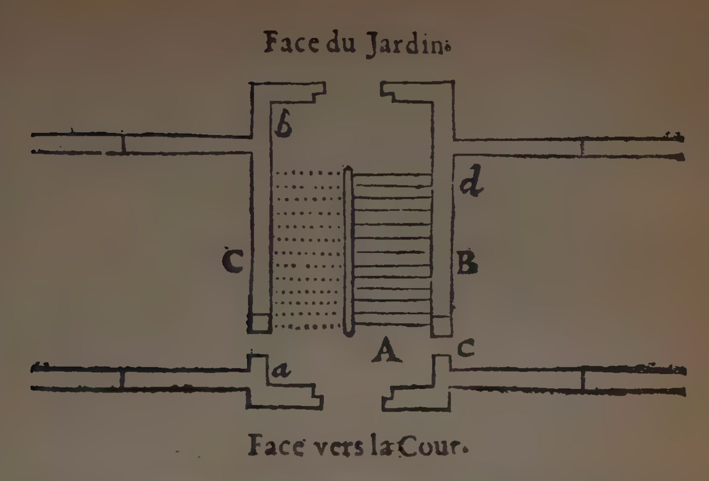


Fig. 4. — Escalier central avec avant-corps dans un bâtiment à simple épaisseur (p. 51)

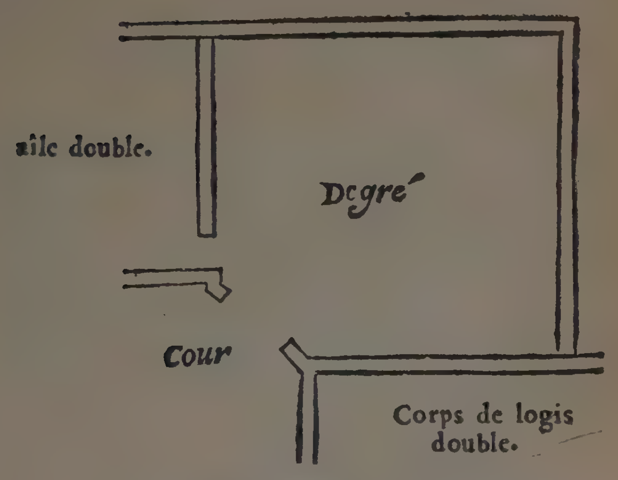


Fig. 5. — Escalier d'angle, dans un bâtiment à double épaisseur (p. 76)

on les installait. Nous savons qu'ils possédaient des cuvettes en plomb recouvertes de bois, et qu'ils étaient munis de tuyaux de descente « en terre cuite et plombée », soigneusement maçonnés, descendant dans une saignée ménagée dans le mur de l'escalier principal [11].

On peut donc conclure de cette évolution des aménagements intérieurs, que ce que nous nommons aujourd'hui le confort se constitue au cours du XVII[e] siècle.

Une lecture attentive de Savot révèle le souci du détail qu'il apporte aux aménagements. Il en devient presque le précurseur du fonctionalisme, car il détermine les dimensions des placards de la cave en fonction de ce qu'on devra y loger [12].

Savot et Blondel se révèlent architectes au sens plein du terme et architectes de leur temps,. par la place qu'ils donnent à l'escalier, et, grâce à eux, nous saisissons les causes de l'évolution de cette importante partie du logis.

Au temps de Savot, on a encore le vieil escalier central qui participe à la distribution horizontale ; mais, pour des raisons de commodité, il recommande de le pourvoir d'avant-corps, tirant d'ailleurs les conséquences architectoniques de l'apparition de ce pavillon central qui réclame une couverture différenciée et importante (*fig.* 4).

Au contraire, Blondel préconise l'escalier en angle (*fig.* 5) qui permet des distributions en enfilade [13]. La forme de l'escalier s'en ressent : de la double volée, on passe à des tracés infiniment plus complexes, comme celui de l'Hôtel Roland, dû à Desargues.

L'environement de la demeure retient aussi Savot, qui prévoit un jardin, puis un parc (*fig.* 6), où il entend domestiquer la nature. Le parc du château de Vaux paraît avoir été établi suivant ses principes.

---

(11) Savot, p. 42, note.

(12) Savot, p. 69.

(13) Cette importante question, exposée par Savot, pp. 49 à 52, est reprise et commentée dans les notes des pp. 49 à 51 par Blondel.

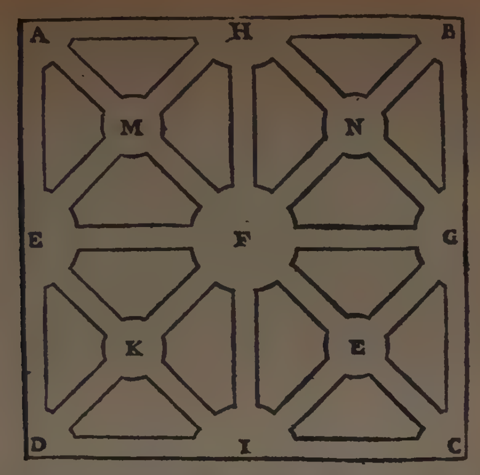


Fig. 6. — Parc divisé en vingt allées, dessiné par Blondel pour faciliter la lecture d'une description de Savot (p. 184)

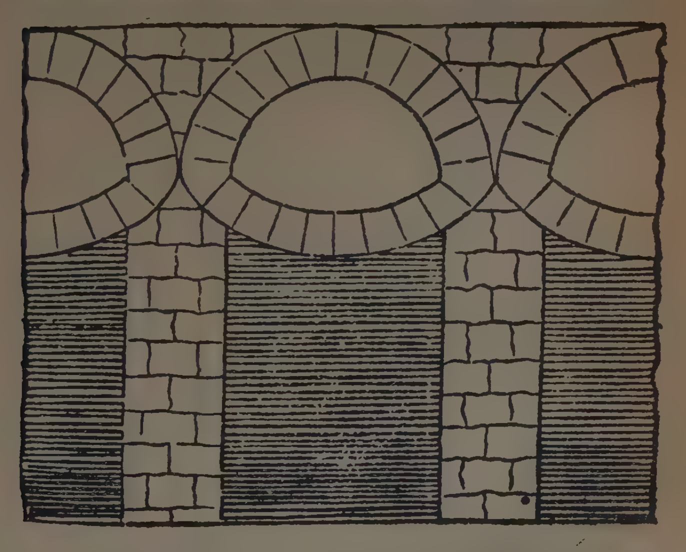


Fig. 7. — Fondations en terrain meuble, composées d'arcades de huit toises reposant sur des piliers descendant jusqu'au bon sol et renforcés contre tout renversement par des « arcades renversées » suivant la recommandation d'Alberti (p. 113). Ceci, comme les divers procédés évoqués dans le présent article, témoigne de l'intérêt porté par les hommes du Grand Siècle aux questions techniques.

Ainsi, ces aménagements étudiés, soigneusement établis se prolongent à l'extérieur, la nature y participe, mais soumise à des règles qui montrent que l'homme du XVIIe siècle, en rompant le mur de sa demeure, repousse l'intérieur vers l'extérieur, alors qu'aujourd'hui nos architectes, après F.-L. Wright, laissent pénétrer l'extérieur dans l'intérieur.

En traitant de la technique, nous avons été amenés souvent à évoquer des questions formelles. Faut-il rappeler que si la Renaissance était prodigue de moulurations, de pittoresque, de surcharge même, le XVIIe siècle apparaît plus simple dans ses élévations : le rythme semble retenir plus que la diversité. L'abandon progressif des ordres superposés tend à unifier la façade, en même temps que l'accent vertical s'efface de plus en plus. Pour ce qui est du volume des édifices, on voit succéder au haut toit à comble aigu, le comble brisé, avant d'en arriver aux terrasses, mais cet aboutissement est dû au progrès des techniques d'étanchéité rendus possibles eux-mêmes par ceux de la métallurgie du plomb.

On a souvent retenu la tendance française à simplifier les élévations, à dépouiller les murs. Toutes questions d'évolution artistique mises à part, on peut se demander si une cause très terre à terre n'a pas incliné dans le sens de la sobriété, car il a fallu, en effet, légiférer de tout temps pour combattre les abus des entrepreneurs ; or, en 1557, Henri II imposait un nouveau mode de toisé dit « bout-avant sans retour » pour lutter contre les excès du toisé traditionnel qui permettait aux maçons de compter la moindre moulure à un prix exorbitant, exactement un demi-pied le moindre filet. Le nouveau règlement oblige à orner sans que la saillie puisse être toisée : à partir de ce moment, les maçons avaient intérêt à supprimer les saillies (14).

Si de la construction nous passons à l'architecture, cet art qui s'exprime par le rapport des longueurs, le rythme et les volumes, nous trouvons des indications précieuses chez Savot et chez Blondel.

---

(14) Savot, p. 325.

Nn l'un ni l'autre, d'ailleurs, ne s'arrêtent au volume, mais Savot insiste longuement sur la dimension des pièces, sur leur symétrie en fonction de l'échelle, c'est-à-dire que le rapport longueur/largeur devra être différent selon l'échelle de la pièce (15).

Quant à la disposition des fenêtres et des portes, elles seront disposées de manière symétrique et il en ira de même pour les cheminées. Entre 1624 et 1685, comme nous l'avons souligné, celles-ci connaissent une importante modification technique qui leur fait perdre d'ailleurs de leur valeur plastique, car le conduit dévoyé ne fait plus apparaît hors des toits qu'un parallélépipède vu par la tranche, au lieu d'une face qui appelait le décor.

Savot insiste sur la symétrie qui fait l'objet de son chapitre XXXIII (16) où, se réclamant de Vitruve, il écrit : « la connoissance de l'ordre et de la proportion n'appartiennent, entre tous les animaux, qu'à l'homme seul, qui seul aussi connoît et reçoit le contentement et le plaisir de ces choses ».

Il est intéressant de rapprocher le chapitre XLVII, véritable bibliographie critique, d'autant plus importante que Blondel l'a abondamment annotée. C'est ainsi que ce dernier recommande (17) la lecture d'un ouvrage intitulé « Architecture Harmonique ou application des proportions de la Musique à l'Architecture par Monsieur Ouvrard », et il ajoute : « l'Auteur fait voir dans ce petit livre par l'anatomie des batimens décrits par Vitruve et par celle du Temple de Salomon, que les proportions qui les composent sont les mêmes que celles qui sont les consonnaces de la Musique ».

La bibliographie de Savot est plus succincte et fortement basée sur Vitruve qu'accompagnent Du Cerceau, de Brosse, Le Muet, Palissy et Olivier de Serres, Salomon de Caus, etc...

Blondel y ajoute le Livre des songes de Polyphile et l'Amour Parfait. Il assortit ses notes de critiques à l'égard de Serlio,

---

(15) Savot, p. 85.
(16) Savot, pp. 219 à 225.
(17) Savot, p. 353, note.

Cataneo, Sagredo, de l'Orme et Du Cerceau, à qui il reproche des « traits » gothiques, avec une réserve bienveillante pour Philibert de l'Orme.

Nous souhaitons que l'on veuille bien considérer ces quelques lignes comme une fiche versée à un dossier qu'il faudra bien ouvrir : celui des rapports des techniques avec le métier de bâtisseur, terme que nous préférons à celui de « art de bâtir ».

Le métier de celui qui construit ne peut se concevoir, en effet, sans une connaissance profonde des conditions matérielles qui, seule, permet ce que réclamait déjà Xénophon : la mise en ordre des éléments. Cette mise en ordre implique un choix, et c'est par là que l'architecte est un artiste.

Blondel démontre qu'une liberté, qui n'ignore pas les contingences techniques, alliée à un choix motivé permet de créer des œuvres belles et durables, alors que la fantaisie, trop souvent, ne se réclame de l'Art que pour mieux masquer son indigence technique.

Pouvons-nous, en conclusion, proposer de retenir cette leçon de Savot et de Blondel ?

Jean Ache,
Professeur d'Histoire de la Construction
au Conservatoire National des Arts et Métiers.

L'art et le sentiment de la mort

AU XVIIe SIÈCLE

Il est tentant d'essayer de définir certains aspects du sentiment de la mort au XVIIe siècle, en interrogeant les manifestations de l'art. Il y a surtout trois registres où l'on en voit paraître les nuances les plus remarquables. Au premier répond ce que nous pourrions intituler : *la leçon d'anatomie*, c'est-à-dire l'importance prise par l'étude scientifique du cadavre, telle que la pratiquent les médecins et que la gravure la fait connaître pour la première fois sur une grande échelle ; le second concerne l'ampleur prise par les cérémonies funèbres dans la vie de la société aristocratique et c'est le grand thème baroque du *triomphe de la mort ;* on peut enfin grouper autour du thème du *crâne qui parle* un certain nombre d'œuvres plus intimes, où s'exprime un sentiment nouveau de sérénité et de mélancolie, propre à l'art classique. Ce thème iconographique n'est qu'une nouvelle version du « momento mori » traditionnel ; les fêtes funèbres du grand siècle ne sont que le développement fastueux d'une coutume ancestrale, mais il s'y manifeste un sentiment plus précis du « phénomène » même de la mort, qui tient, selon nous, à l'acuité toute nouvelle et à la vulgarisation des connaissances anatomiques ; le premier point donne ainsi dans une certaine mesure la clef des deux autres. Ce qui ne surprendra pas, si l'on veut bien se rappeler que le XVIIe siècle fut un grand âge des sciences de la vie, comme M. Maurice Caullery l'a exposé l'an dernier à cette même société.

I. - *LA LEÇON D'ANATOMIE*

Dans son grand travail sur « l'art religieux après le Concile de Trente » (1932), Emile Mâle a consacré un chapitre à l'art funéraire ; il y observe que le tombeau qui « *nous charmait jadis* » (la formule semble un peu excessive), « *veut maintenant* (c'est-à-dire, après 1580-1590) *nous édifier et travailler à l'œuvre de notre salut* ». Les emblèmes macabres, le squelette, la tête de mort, sont de plus en plus fréquents, parce qu'ils étaient devenus « *des instruments de la piété* » pour les générations formées par les traités des Jésuites à une méditation hardiment réaliste des fins dernières.

Il y a seulement lieu de faire intervenir à la racine des méditations pathétiques et des images outrancières qui leur répondent, tout un ordre de faits dont M. Mâle n'a pas tenu compte et qui semble avoir fortement coloré la conscience commune de la mort ; ce sont les images d'anatomie. Si cette hypothèse est fondée, ce ne sont pas les prédicateurs et leurs formules mais les savants et leurs estampes d'illustration, qui ont provoqué la nouvelle attitude à l'égard de la mort. On trouverait déjà de nettes indications en ce sens dans les réflexions de Léonard sur les difficultés des études d'anatomie; pour lui elles supposent à la fois le courage d'affronter l'angoisse et le dégoût qu'inspire à tout homme bien né la vue et la manipulation du cadavre et, d'autre part, l'aptitude à traduire objectivement par le dessin toutes les particularités de l'organisme qui ne se révèlent, par définition, que sur le mort. L'énigme de la vie ne peut être dévoilée qu'à travers l'affreuse réalité inerte du cadavre. Qu'il s'agisse du squelette, de l'écorché ou de l'homme - des - veines, la mort est fatalement présente au savant qui scrute la vie : le cycle du destin s'impose à lui tout entier.

Cette situation paradoxale, loin de s'atténuer par la suite, est rendue évidente à tous par la gravure. La première suite complète de planches anatomiques (gravures sur bois) est, comme on le sait, celle qu'ont procurée le *de humani corporis fabrica* de Vésale (Bâle, 1543, réédition Venise, 1604), et son *Epitome* (1543) ; l'ensemble classique, sur cuivre sera celui

des *Tabulae anatomicae* (Venise, 1627), de Giulio Casserio. Ces planches s'inspirent souvent dans leur disposition de tableaux ou de sculptures célèbres : les squelettes et les écorchés adoptent des poses de figures de Raphaël ou de Michel Ange, ou d'antiques... Mais surtout, ils se présentent dans un climat moralisant, avec des inscriptions explicites; par exemple, sur l'une des belles estampes de Vésale, celle du squelette en méditation devant le crâne d'un congénère, le « motto » *vivitur ingenio, caetera mortis erunt.* Les maximes : *inevitable fatum, homo bulla...* sont constantes sur les images qui détaillent un thorax ou une boîte crânienne. Souvent les frontispices des traités spéciaux comportent quelques échantillons anatomiques exécutant un véritable « sermon sur la mort », ou proposent, à tout le moins, le squelette sarcastique ou le squelette fossoyeur appuyé sur sa pelle, qui rappellent irrésistiblement la scène d'Hamlet au cimetière.

Cette association de l'exposé technique et de la leçon morale, se poursuit au long du XVIIe siècle. Une planche de vulgarisation publiée à Ulm en 1639, comportant des volets pour montrer les organes à l'intérieur du corps, est entourée d'un cartouche éloquent, d'une Vierge des Sept Douleurs, d'un crâne traversé par le serpent et la pomme du péché originel. Les *Opera omnia* d'André Laurens (Paris, 1628) s'ouvrent sur une image du démonstrateur qui tient un squelette debout, tandis que l'opérateur présente un crâne et que l'anatomiste au travail montre un viscère : le squelette annonce l'une des leçons du livre, et il est en même temps le symbole moral de la mort qui domine l'enquête. On le voit plus nettement encore sur une grande gravure de A.-J. Stock (d'après un tableau de J. de Gheyn) en tête du traité de Pavius, *Primitiae anatomicae de humani corporis ossibus* (Leyde, 1615) : au-dessus de Pieter Pauw qui fait aux étudiants un cours de dissection, se dresse un immense squelette portant un oriflamme : *mors ultima linea rerum.* Avec une discrétion et une gravité qui excluent cet appareil macabre, c'est un peu le même état d'esprit qui règne dans le chef-d'œuvre composé, en 1632, par Rembrandt : *la leçon du Professeur Tulp.* Tulp fait un geste doctoral ; deux des auditeurs cherchent sur l'in-folio ouvert

en bas à droite — qui n'est autre (on l'a montré) que le traité de Vésale — l'image détaillée correspondant à la démonstration. Le portrait de groupe est parfaitement unifié par l'éclairage et, pouvons-nous ajouter, par la vigueur du sentiment, qui semble jeter les assistants dans une méditation rêveuse sur l'étrangeté de l'organisme et le mystère de la vie.

II. - *LE TRIOMPHE DE LA MORT*

La poésie de la fin du XVI[e] siècle et de la première moitié du XVII[e] siècle s'est emparée elle aussi du thème macabre et du squelette moralisateur. Comme l'a bien marqué J. Rousset dans la meilleure partie de son étude sur la poésie de l'âge baroque en France, et comme il serait facile de l'établir aussi pour l'Angleterre, l'Espagne et même l'Italie, il y a alors dans la littérature un courant « noir » et une forte tendance à orchestrer en visions forcenées la fatalité et l'horreur, en composant des paysages entiers, des architectures entières d'éléments sinistres et affreux. Cette image se fixe dans les recueils d'emblèmes, comme telle page des « Emblèmes moraux et chrétiens » (ca 1650, Paris), que J. Vanuxem attribue à Henri de Gissey, et où, dans un cadre de squelettes-caryatides, le squelette fatal répand ruines et désastres. L'évocation de l'*Office des Morts* dans l'« Antiphonaire » de la chapelle de Versailles enluminé en 1686 par l'atelier des Invalides, est d'une composition plus ferme, qui rappelle les catafalques monumentaux et les grands aménagements funéraires, dont le siècle est rempli.

Leur vogue commence à Florence, en 1574, avec les funérailles du duc Cosme : la nef fut garnie de squelettes géants qui étaient comme la garde d'honneur du défunt. Nous n'énumérerons pas les multiples exemples de ces fêtes de la mort, d'un faste et d'une invention souvent presque extravagantes qui requerraient la collaboration des artistes les plus divers et dont l'estampe a gardé le souvenir. C'est surtout entre 1610 et 1630, plus précisément peut-être entre les funérailles de la Reine d'Espagne (1612), gravées par Callot, et celles de François de Médicis (1634), gravées par Stefano della Bella, que ces fastes singuliers ont trouvé leur style à

Florence ; les squelettes se prêtent, comme un personnel domestique docile, à tous les emplois, et on multiplie jusque dans les places les plus surprenantes de la nef et de l'autel, leur invasion sinistre, pour compenser l'allure triomphale donnée aux funérailles. Et c'est ce que le Père Menestrier dans son traité des *décorations funèbres* (Paris, 1683), soulignera avec perspicacité : « *quoi qu'il n'y ait rien de si triste que les images de la mort, la vanité n'a pas laissé d'y introduire une espèce de luxe* », et en donnant pour thème général à ces cérémonies exceptionnelles le triomphe de la mort, « un dessein qui est grand naturellement ». A Rome, les Jésuites avaient donné une allure particulièrement endiablée, si l'on ose dire, à la grande commémoration funèbre de 1639 dirigée par Andrea Sacchi. Un nouvel élément s'introduit alors ; comme dans les planches d'anatomie, le squelette allégorique devient actif. Il soulève le catafalque et semble prêt à mettre en mouvement ce qui surtout jusque là parade immobile et savante. Dans un service à la mémoire du duc de Beaufort, à Rome en 1669, composé par Bernin, on voit une pyramide symbolique élevée en l'air par deux squelettes. Cette mode baroque sera adoptée avec un peu plus de retenue dans les pompes funèbres fameuses de Séguier (1675), de Turenne (1675), de Condé (1687), cette dernière organisée par Menestrier, avec un *castrum doloris*, un catafalque allégorique, de Bérain.

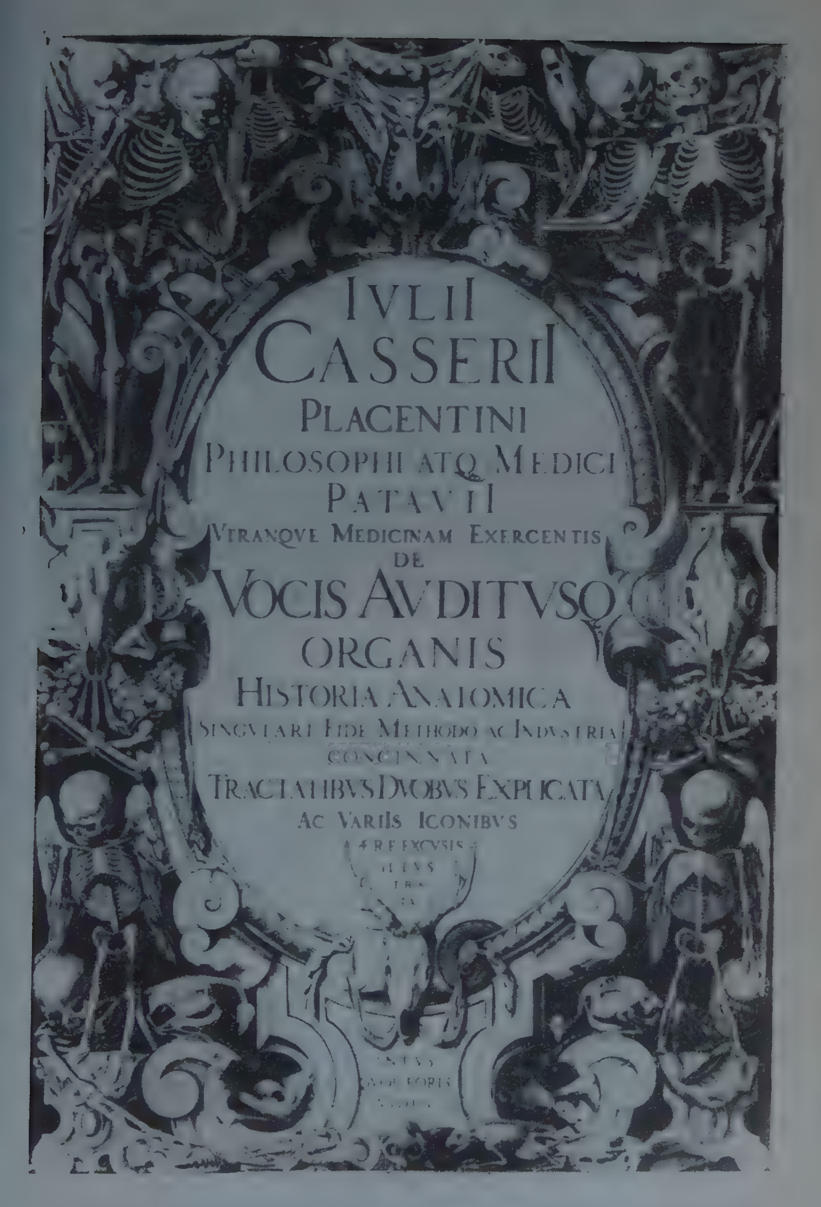
Parallèlement s'accroît dans l'art funéraire, la tendance à donner au monument une véritable unité dramatique ; la différence entre le tombeau d'Urbain VIII (1628-1647) et celui d'Alexandre VII (1671-1678) est éloquente. Dans le second, le squelette ailé met en branle tout l'édifice. Un élève de Bernin, Mazzuoli, accroît encore cet effet à la tombe des Pallavicini de San Francesco a Ripa (Rome, ca 1700), où, comme une figure démoniaque, la mort tient en équilibre instable les médaillons des deux défunts. On est aux limites de la bouffonnerie et du mauvais goût. Et il est remarquable que tous ces aspects des funérailles et de l'art funéraire, se retrouvent dans les planches étranges et compliquées d'un traité savant, le *Thesaurus anatomicus* du hollandais Ruysch, publié à partir

de 1701. Tout y est : la nomenclature s'organise en *castrum doloris,* les calculs du rein, de la vessie, les veinules... soigneusement numérotés, s'agglomérant en une montagne qu'enveloppent les tissus anatomiques et les réseaux appropriés. Trois petits squelettes de fœtus gesticulent, en appelant avec une mimique expressive et des inscriptions cruelles, toute l'attention sur l'horreur du destin : *homo creatus de muliere / brevi vivens tempore / repletur multis / miseriis.* Au terme des développements donnés par l'art funèbre aux suggestions naïves des premières gravures scientifiques, c'est de nouveau celles-ci qui ont le dernier mot.

III. - *LE CRANE QUI PARLE*

Lorsqu'on poursuit, à travers les recueils de Guibert et de Millin, ou dans l'épitaphier du vieux Paris, l'examen des tombeaux du XVIIe siècle, on s'aperçoit que le nombre des tombes macabres reste assez réduit. Il ne correspond certainement pas à l'ampleur qu'avait pu prendre cet élément dans les fêtes de la mort qu'étaient certaines cérémonies de funérailles. C'est qu'à cette inclination baroque, favorisée par les exemples italiens, s'opposait un courant plus réservé, soucieux d'éviter les emblèmes provocants et d'asseoir l'ouvrage dans une composition stable et « fermée », au lieu des formes glissantes et mouvantes du Bernin. Ce besoin d'exclure les aspects troubles de la représentation de la ramener à une sorte de dignité mélancolique, conduisit à des images élégiaques caractéristiques du goût classique, même à partir de motifs inquiétants comme celui de la tête de mort.

Le *caput mortuum* a joui d'un grand prestige dans l'art du XVIIe siècle, comme dans celui de la fin du moyen âge. Il le doit à une sorte de curiosité du peintre, manifestement entretenue par les ouvrages d'anatomie, pour la structure même de l'objet. Dans un traité de Govard Bidloo publié à Amsterdam (1690), une gravure d'après Gérard de Lairesse montre dans son démontage un crâne superbement détaillé. C'est une sorte de pièce rare, avec une valeur typique et en quelque sorte le crâne d'Adam. On le verra donc intervenir dans les nombreux



Frontispice de CASSERIO, *De vocis auditusque organis*, Ferrare, 1600
Gravures de JOSEPH MAURER



LE BERNIN. - *Cénotaphe pour les funérailles du Duc de Beaufort* à S. Maria in Araceli (1669). - Estampe

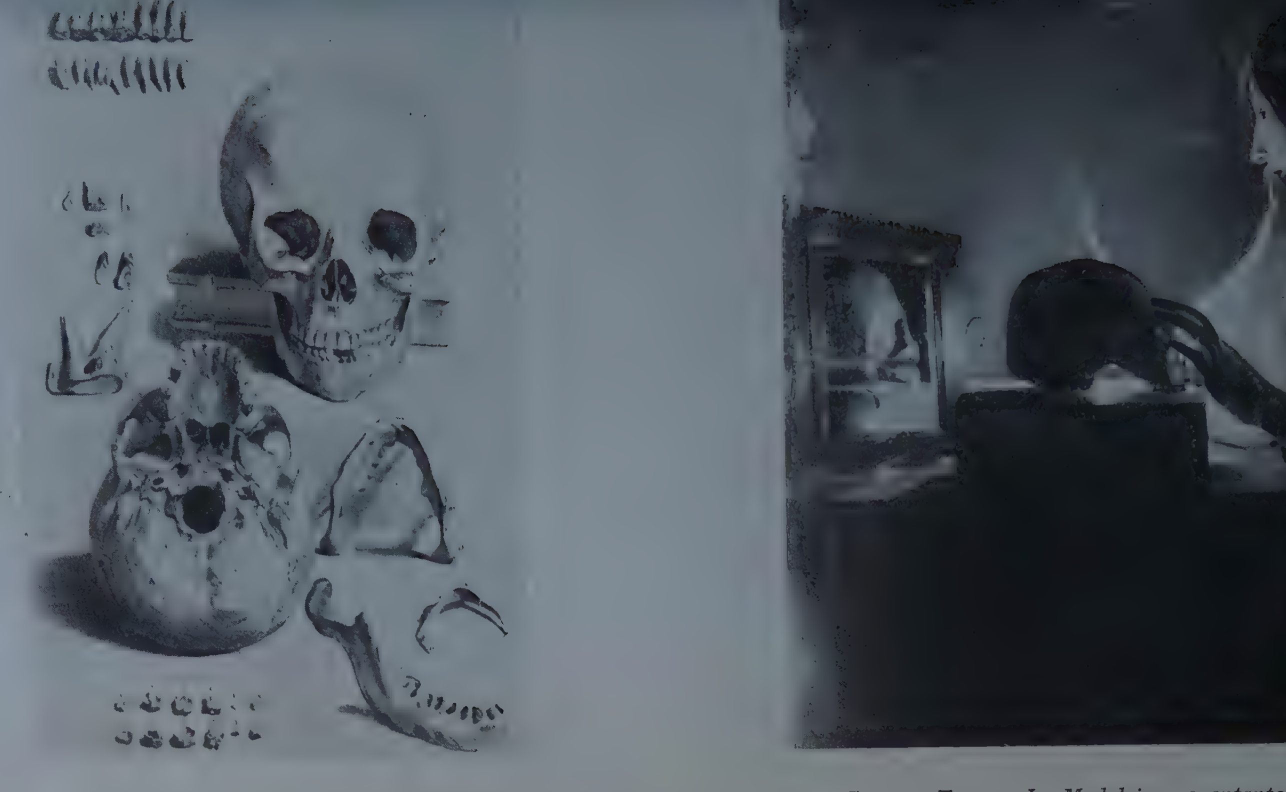


Planche d'un traité d'anatomie, Amsterdam, 1690
d'après G. de Lairesse

G. de la Tour. - *La Madeleine repentante*
(Coll. A. Fabius). Détail (*Cliché* Giraudon)

tableaux de dévotion comme les sainte Madeleine ou peintures de genre (*vanitas...*), où il symbolise comme le voulaient les estampes d'anatomie, le destin fatal. Dans la Sainte Madeleine de Georges de la Tour le crâne, réfléchi dans un miroir, apparaît sous toutes ses faces, au centre d'une méditation pathétique mais sereine.

La même retenue se fait jour dans l'adaptation du motif du crâne de la mort qui parle, tel que l'avait exploité Guerchin dans un tableau destiné au Cardinal Rospigliosi (ca 1621-23). C'est la scène bien connue de l'*et in Arcadia ego*. Comme l'a clairement établi E. Panofsky, cette phrase est manifestement prononcée devant les bergers stupéfaits par le crâne, symbole de la mort universelle, qu'assiègent souris et papillons, emblèmes de l'usure et de l'inconstance de la vie. De ce *memento mori* médiéval introduit dans un cadre classique, Poussin a tiré tout autre chose : dans la première version de son tableau (coll. Chatsworth, ca 1630), un petit crâne placé sur le tombeau et l'agitation des pasteurs prouvent qu'il s'agit toujours — bien que sous une forme atténuée — de la rencontre avec la mort. Dans la seconde version, celle du Louvre (ca 1635-1636), une atmosphère méditative est substituée au choc dramatique : les bergers déchiffrent l'inscription d'un tombeau, et le *titulus*, changeant de sens, est prêté à un défunt, non à une allégorie macabre ; le crâne fatal a en effet disparu. Toute horreur anatomique est repoussée ; l'image terrible n'a plus de sens dans cette rêverie élégiaque, où la pensée de la mort vient alimenter à la fois le sentiment de la précarité et celui du prix de la vie.

André CHASTEL,
Professeur à la Sorbonne.

COMPTE-RENDU de la CONFÉRENCE de M. VERGNET-RUIZ

Inspecteur général des Musées de Province

« PEINTURES CERTAINES de PEINTRES OUBLIÉS au XVIIe SIÈCLE »

L'abbé de Marolles, infatigable collectionneur, qui est à l'origine du Cabinet des Estampes, et non moins infatigable versificateur, nous a donné en vers le Livre des Peintres et Graveurs où il énumère plusieurs centaines de noms d'artistes parmi lesquels les peintres sont en grand nombre. Leurs noms remplissent les bizarres quatrains de l'auteur :

Jean Daret et Forest et Jacques d'Assomville
Ne sont pas moins connus que Louys le Meusnier
Michel Fredeau, Moilon, Baussonnet et Selier
Henri Pesne et l'Estain, Both et Pierre Gobile.

Ces listes s'allongent, interminables, tout le long des quatrains. Si parfois l'on croit reconnaître des noms qui évoquent des peintres dont des tableaux sont conservés (Pesne, l'Estain, Moilon) il en reste une foule dont nous ne savons plus rien et qui n'ont pas laissé de tableaux identifiés. Marolles les indique cependant comme « très connus ».

Il faut donc admettre que les recherches sur la peinture du XVIIe sont très éloignées d'avoir repéré toutes les peintures intéressantes. En fait on a toujours tendance à attribuer les tableaux remarquables à une vingtaine de peintres, toujours les mêmes.

Toutefois, depuis l'exposition des peintres de la réalité en 1934, les recherches entreprises par M. Paul Jamot et poursuivies par M. Charles Sterling ont attiré l'attention sur plusieurs peintres qui avaient été oubliés. Depuis, soit au hasard de ventes, soit au cours de travaux entrepris dans des

collections publiques, en particulier ces dernières années dans les musées de province, on a vu apparaître sur des tableaux souvent remarquables des noms parfaitement inconnus et qui sont loin de figurer tous sur les listes de l'abbé de Marolles. Ce qui prouve qu'au XVIIe siècle, le nombre de peintres était beaucoup plus grand encore qu'on ne pourrait l'imaginer d'après les listes pourtant abondantes du fécond abbé.

Certains noms de ces peintres, dont on voit réapparaître ainsi des œuvres, évoquent des personnalités pas tout à fait imprécises, tels Quentin Varin, qui fut un moment le maître de Poussin, ou Licherie dont on a un beau tableau à Saint-Etienne-du-Mont. Par contre, d'autres ne sont que des noms relevés sur des tableaux signés Linard, Marin Bourgeois, qui habitait au Louvre, Simon Renard, dont on a au musée de Pontoise une belle Vanité, Horace Le Blanc de Grenoble, René Nourrisson. Dans Nicolas Chapron, auteur d'un tableau daté de 1639, il faut reconnaître le graveur, dont a parlé M. Dimier dans son livre sur la gravure ; il a donné des estampes d'après les loges de Raphaël.

D'un très vif intérêt sont les œuvres de Sacquespée, de Siffrein Comte, un tableau des pèlerins d'Emmaüs signé de Jean François, une belle nature morte représentant un poisson, œuvre de Nichon. Van Boucle est plus connu ; on possède de lui un tableau de 1664 montant des chiens. Les musées de Province, maintenant mieux explorés et mieux classés, révèleront encore bien des noms inconnus, sur des œuvres séduisantes, qui font demander comme le faisait l'abbé de Marolles avant d'énumérer tant de peintres : « Mais qui sont les auteurs de tant de beaux ouvrages » ?

TABLEAUX INÉDITS [1]

présentés lors de sa Conférence par

M. Jean VERGNET-RUIZ

Planche I

QUENTIN VARIN (1575-1627) : *La Circoncision*
signé sur l'autel, à droite : *q. vuarin inv & fec.*

MUSÉE DE BEAUVAIS

L'activité et la personnalité du maître de Poussin, auteur d'œuvres aussi différentes que la *Flagellation* de la cathédrale de Beauvais et la grande *Présentation de Jésus au Temple* de l'église Saint-Joseph des Carmes à Paris, plus de cent ans après la petite étude de Chennevières, demeurent fort mal connues. Cette petite esquisse pourrait jeter quelque lumière sur son évolution — et sur les influences qui se croisent en France durant ces années 1595-1625, l'une des périodes les plus obscures de notre peinture. Ainsi le jeune serviteur du premier plan semble renvoyer aux compositions maniéristes, vulgarisées par la gravure, comme aux traditions de Fontainebleau. Mais devant l'élongation des personnages, la tête de paysan hirsute donnée au saint Joseph, et surtout le curieux motif de l'enfant au tison, faut-il penser également à des contacts avec la peinture de Jacopo Bassano ?

Planche II

NICOLAS CHAPERON (1612-1656) :
La Présentation de la Vierge au Temple. Signé et daté de 1639

CHAPELLE SAINT-NICOLAS, COMPIÈGNE

Seule grande composition religieuse conservée de Chaperon, et l'une des très rares œuvres que l'on puisse donner avec certitude à ce bon peintre, qui serait aujourd'hui fort oublié

[1] Nous ne pouvons reproduire ici que quelques-uns des tableaux inédits ou peu connus présentés par M. VERGNET-RUIZ. Les notices qui suivent sont dues à M. Jacques THUILLIER.

sans quelques savoureuses eaux-fortes, et les invectives énergiques lancées contre lui par le Poussin lors de leurs démêlés à Rome. Exécutée par l'artiste à l'âge de vingt-sept ans, cette toile demeure sans doute son chef-d'œuvre. Elle montre tout ce qu'il devait à son maître Simon Vouet : conception lyrique du sujet, développement de la mise en scène, types réalistes.. Mais la composition s'établit sur de grandes diagonales ouvertes, sans véritable effort pour relier les plans successifs ; les rythmes courbes sont évités, le fond semble volontairement bouché. On pourrait penser que la leçon de Vouet n'est déformée que par la maladresse de l'élève si l'éparpillement des lumières, la richesse des architectures, la fidélité à l'étude « d'après le naturel », n'indiquaient la même orientation vers un art plus analytique — précisément pendant ces années où, juste avant le retour de Poussin, la peinture parisienne semble ne plus se satisfaire des brillantes solutions rapportées d'Italie douze ans auparavant. Il n'est pas inutile de rappeler que les belles *Bacchanales* que grave Chaperon vers ce même temps révèlent le recours aux modèles offerts par le Poussin non moins qu'à l'art de Vouet, et qu'aussitôt arrivé à Rome l'artiste va se mettre à l'école de Raphaël et — selon le témoignage formel de Bourdelot — donner pleinement « dans la manière du Poussin ».

Planche III

JEAN FRANÇOIS : *Le Christ à Emmaüs*

signé et daté sur la traverse inférieure de la table :

Jean François du Puy in. et faict 1649

T. 2, 70 : 2, 04

MUSÉE DES AUGUSTINS, TOULOUSE (provient de l'église des Chartreux).

Dans le dossier encore fort incomplet des François — famille de peintres dont l'activité s'étend du Puy à Toulouse — cette toile, par sa signature et sa date, est une pièce capitale. Si Guy, le plus important des trois peintres, est représenté par des tableaux relativement nombreux, et où paraît détermi-

nante, au moins au départ, l'influence de Saraceni, Jean I, son frère, et Jean II, son fils, demeurent des personnalités plus obscures. Cette belle composition pose elle-même plus de problèmes qu'elle n'en résoud, et il n'est pas facile de définir les influences qui s'y croisent. Faut-il faire une part importante aux exemples romains ? Doit-on retrouver, ici aussi, l'enseignement de Saraceni ? Convient-il, par exemple, de rapprocher le curieux buveur de gauche de certains types dérivés du Caravage et de Manfredi, et dont on retrouverait une expresion tout à la fois proche et différente dans telle *Etude de buveurs* de la Galerie Spada jadis attribuée au Caravage lui-même, et maintenant rendue à Van Bylert (Cat. Zeri, n. 109) ? Il sera difficile de répondre à de pareilles questions tant que ne sera pas étudié tout un groupe de tableaux italiens qui semblent relativement voisins de date et développent une formule très proche (Citons, par exemple, un *Saint Pierre guérissant le boîteux,* jadis au Musée National de Rome, et passé à l'Istituto Centrale del Restauro en 1956, ou telle *Dérision du Christ* de Copenhague, etc...).

Planche IV. — MATHER : *Nature morte aux poissons*

Planche V. — » *Nature morte au gibier*

signé et daté : *Mather fecit* 1671

MUSÉE DE NANTES

Toute notre connaissance du peintre se borne à ces deux œuvres ; leur publication permettra peut-être de regrouper autour d'elles d'autres productions de la même main. Une exécution attentive sans minutie, un sentiment très simple de la réalité familière qui semble leur donner place entre la *Carpe* de Nichon et les toiles de Chardin, permettent de penser que ces deux tableaux peuvent avoir été peints par un artiste français ou travaillant en France. Ils témoigneraient ainsi de la persistance (en province, ou peut-être chez les petits peintres du quartier Saint-Germain ?) d'une tradition réaliste et sobre, au moment même où s'épanouit la grande nature morte décorative.

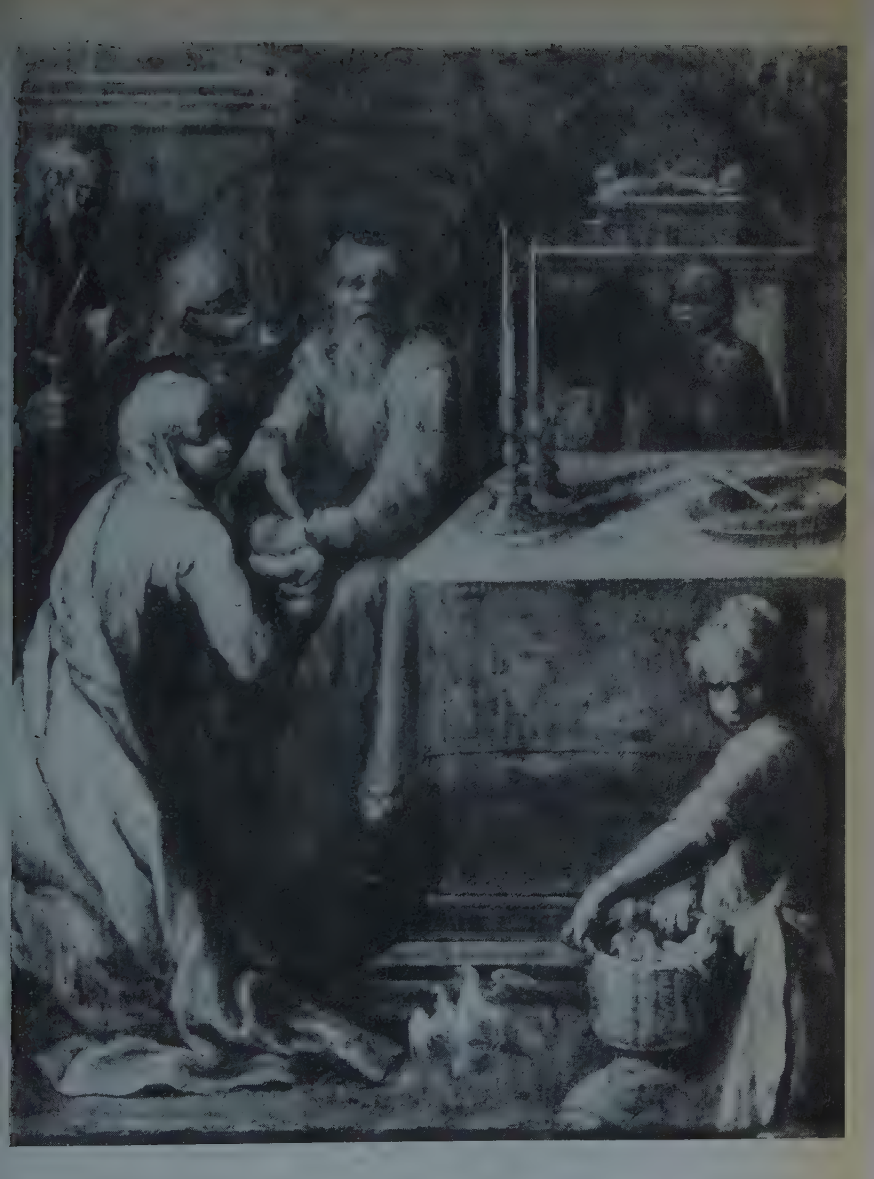


Planche I

Quentin VARIN. - *La Circoncision* (signé). - Musée de Beauvais

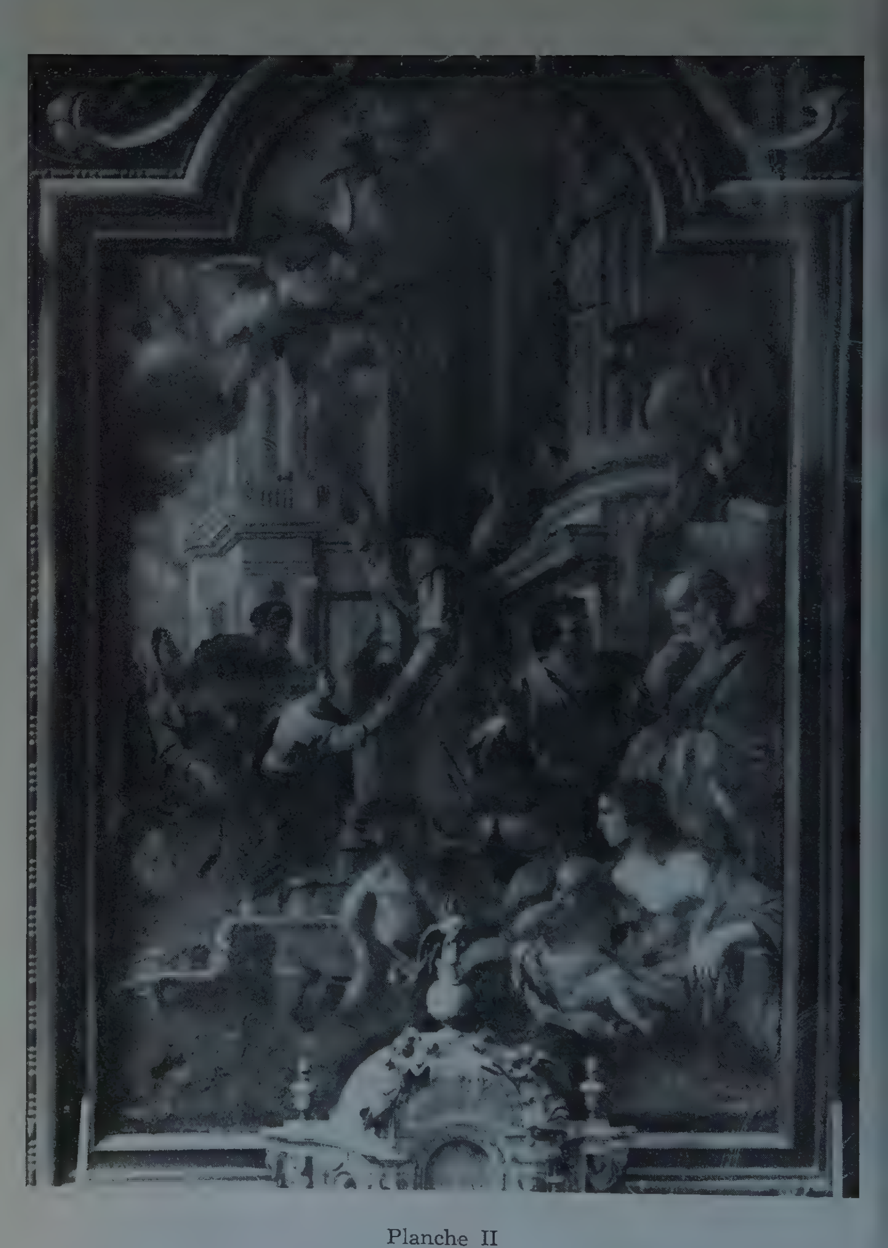


Planche II

Nicolas CHAPERON. – *La Présentation de la Vierge au Temple* (signé)
Chapelle Saint-Nicolas, Compiègne



Cliché Mesplé

Planche III

Jean FRANÇOIS. - *Le Christ à Emmaüs* (signé, daté 1649)

Musée des Augustins, Toulouse

Planche IV

MATHER. - Nature morte (signé Mather fecit 1671)
Musée de Nantes

Planche V

MATHER. - Nature morte (signé Mather fecit 1671)
Musée de Nantes



Planche VI
Jacques-François Courtin (1672-1752) (signé)
Musée Dobrée, Nantes



Planche VII

Jacques-François COURTIN (1672-1752) (signé)

Planche VI. — Jacques-François COURTIN (1672-1752) :
Scène galante (La vue et l'ouïe ?)

Planche VII. — *Scène galante (Le toucher et le goût ?)*

Signé
Musée Dobrée, Nantes

Ce peintre, aujourd'hui fort oublié, était né à Sens, en 1672 ; élève de Louis de Boulogne, il obtint le deuxième prix au concours pour Rome, et fut reçu académicien en 1710. Il jouissait d'une honnête renommée, et Gault de Saint-Germain, en 1808, lui consacre encore une brève notice. On lui doit des tableaux religieux : mais il peignit aussi des sujets galants, et ces deux toiles révèlent un petit maître plein d'esprit, chez qui la fin du Grand Siècle et ses grâces mondaines rejoignent sans peine les galanteries romanesques ou libertines du siècle suivant. Elles devraient permettre de lui rendre d'autres œuvres parmi les compositions de ce type, que l'on tend trop souvent à réserver aux petits peintres hollandais ou anglais.

L'exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV

Le sujet de cette causerie s'intitule « l'Exotisme dans l'art décoratif français au temps de Louis XIV ». Je voudrais, en effet, vous montrer par quelques exemples précis, que le goût des Français pour les chinoiseries, les turqueries et tout ce qui vient des « Indes » en général, dont tant d'œuvres de l'art décoratif au XVIIIe siècle portent la marque — dragons ailés décorant des consoles rocailles, magots en porcelaine de Sèvres, tapisseries chinoises de Boucher, ou tenture des Indes — que ce goût remonte au XVIIe siècle et que, sous le règne de Louis XIV, l'exotisme était déjà à la mode.

C'est au XVIe siècle, en Espagne et au Portugal que prend naissance la passion pour les « singularités d'Orient ». Les Français furent très en retard par rapport aux Portugais, aux Espagnols et même aux Anglais et aux Hollandais pour entrer en contact avec les Chinois. Cependant, dès le XVIIe, les artistes furent tentés par la représentation de sujets nouveaux venus d'un monde lointain. Ce monde leur était dévoilé par les récits de voyages en Orient et aussi par les objets variés, porcelaines, laques, tissus, importés par les grands seigneurs et le Roi lui-même.

Au temps de Scarron, le goût des meubles et des étoffes de la Chine était déjà fort répandu ; il nous apprend par ces vers

que des marchands portugais à la foire célèbre de Saint-Germain, vendaient les objets d'Extrême-Orient...

> Menez-moi chez les Portugais
> Nous y verrons à peu de frais
> Les marchandises de la Chine.
> Nous y verrons de l'ambre gris,
> De beaux ouvrages de vernis,
> Et de la porcelaine fine
> De cette contrée divine
> Ou plutôt de ce paradis.

L'importation des porcelaines fabriquées en Chine et au Japon qui se faisait par la Hollande (Compagnie des Indes Orientales) occasionna dans ce pays un redoublement d'affaires avec la France. Dans une seule année, à Amsterdam, on ne débarqua pas moins de 45.000 pièces chinoises. C'est alors qu'on prit l'habitude de parer le manteau des cheminées et les murs des pièces, comme le montrent les estampes de Daniel Marot, de vases de Chine portés sur des consoles.

Tous ces objets importés devaient influencer les artistes français et c'est ainsi que l'on retrouve dans certains objets faits en France, un décor d'animaux asiatiques ou de palmiers africains. Cette curiosité accordée aux produits et aux choses des pays lointains est un signe des temps.

Ch. Perrault proposait de faire au Louvre des appartements « à l'italienne, à l'allemande, à la turque, à la persane, à la manière du Mogol, du Roi de Siam, de la Chine », etc... et supposait que le Roi pourrait « mettre dans ses divertissements des danses et de la musique telles qu'on en donne au grand Seigneur, au Sophi, au Mogol, au Roi de la Chine ». Ces éléments orientaux se mêlèrent aux éléments traditionnels si bien que Louis XIV fit orner un cabinet de Chine avec des plaques d'argent représentant les travaux d'Hercule et qu'on monta sur des bronzes français des vases de porcelaine de Chine.

Il est significatif de voir que le théâtre, les ballets, les carrousels ne montraient pas seulement des personnages antiques, mais encore des Turcs, des Persans, des Indiens, des Chinois, dont l'appareil flattait toujours ce goût de luxe et de fantaisie.

Au carnaval de 1683, au château de Versailles, la princesse de Conti était vêtue en reine d'Egypte. Parmi les nombreuses Mascarades données à Marly en 1699 et 1700, presque toutes offraient un canevas emprunté à l'exotisme.

Jean Berain, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi, nous a laissé les modèles de ces costumes extraordinaires et magnifiques. Le 7 janvier 1700, le bal commence par un divertissement intitulé « le roi de la Chine ». Ce roi y était porté dans un palanquin et précédé d'une trentaine de Chinois tant musiciens chantant que joueurs d'instruments (*Mercure*, février 1700). Le 12 février suivant, M. le Prince offre un bal à la duchesse de Bourgogne et la salle de collation est « ornée à la chinoise ». Douze officiers de la Maison du Prince sont déguisés en pagodes et des musiciens, également costumés en Chinois monstrueux, chantent ou accompagnent les chanteurs (*ibid.*).

Ces pays lointains aux productions étranges et séduisantes, étaient appelés par les contemporains de Louis XIV du nom très général « des Indes » ; tout Européen du XVIe et du XVIIe siècle employait les termes des Indes d'une façon indéfinie. Pour les Espagnols, Potosi avec ses mines d'argent en Bolivie était le cœur des Indes, aussi bien que la péninsule de l'Hindoustan ; pour les Portugais, il s'agissait de Goa et de son arrière pays, quant aux Scandinaves et aux Allemands, ils utilisaient le terme des Indes orientales pour désigner toutes les contrées entre le Cap et Canton. D'une façon plus précise, les Indes *occidentales* comprenaient les côtes atlantiques de l'Afrique, du Brésil et des Antilles, et les Indes *orientales*, les territoires qui se trouvaient dans l'Océan Indien et le Pacifique. Très souvent d'ailleurs, dans le texte des inventaires de l'époque, les termes « façon des Indes » et « façon de la Chine » sont employés l'un pour l'autre indifféremment.

Les artistes français ont donc été sollicités par des influences étrangères émanant de pays très différents, et je voudrais vous parler aujourd'hui de deux réalisations précises faites sous Louis XIV. L'une doit sa création au goût de cette époque pour la Chine et l'Extrême-Orient, il s'agit du *Trianon de*

Porcelaine, l'autre « *la Tenture des anciennes Indes* » tissée aux Gobelins représente des sujets venant du Brésil et de l'Afrique.

◆

Le livre très intéressant de Mme Belevitch Stankevitch *Le goût Chinois en France au temps de Louis XIV,* paru en 1910, est une source de documents pour celui qui veut étudier l'influence de l'art d'Extrême-Orient en France dans la deuxième moitié du XVIIe siècle. Les dépouillements d'archives qu'elle a pu faire, inventaires du Mobilier de la Couronne, Journal du Garde-Meuble, ont montré le nombre très important d'objets importés à la Cour de Louis XIV, et la faveur grandissante et même l'engouement dont ceux-ci jouissaient.

C'est Mazarin, collectionneur illustre, qui en France met à la mode les porcelaines, les étoffes et les meubles de la Chine. L'inventaire de ses meubles dressé en 1653 révèle chez le Ministre d'Anne d'Autriche, la présence « d'un bois de lit de la Chine, de quatre pièces entières de satin à fleurs, de quinze pièces de damas par bandes à trois couleurs, de quatre pièces de brocart à fond or », tout cela de la Chine ; « d'une couverture de la Chine à petits carreaux en losange, d'une tenture moitié taffetas français et moitié de la Chine, etc...».

Dès 1673, nous rencontrons dans les inventaires généraux des meubles de la Couronne, des sièges et des paravents tendus des étoffes de la Chine, imprimés de fleurs et d'oiseaux (Etat du 20 février 1673).

C'est vers 1670 que se place la construction du *Trianon de porcelaine.* Félibien des Avaux, historiographe des Bâtiments du Roi fait ainsi dans la « Description sommaire du château de Versailles » la description de la première maison royale bâtie à Trianon.

« Ce palais fut regardé d'abord de tout le monde comme un enchantement. Car n'ayant esté commencé qu'à la fin de l'Hyver, il se trouva fait au Printemps, comme s'il fust sorty de terre avec les fleurs des jardins qui l'accompagnaient et qui en même temps parurent disposez tels qu'ils sont aujour-

d'hui et remplis de toutes sortes de Fleurs, d'Orangers et d'arbrisseaux verts ».

En 1668, Louis XIV avait acheté le hameau dont l'église était consacrée à Mariae de Trienno, d'où le nom populaire de Trianon. Symétrique à la Ménagerie, ce village gênait l'achèvement de la branche septentrionale du canal. Louis XIV chargea Le Vau d'élever sur cet emplacement un petit édifice où la Cour put, durant ses promenades, aller faire collation.

L'architecte donna les plans en mars. Lorsqu'il mourut en octobre, les travaux étaient déjà avancés ; ils furent achevés sous la direction de son élève d'Orbay en 1672. M. Hautecœur, dans son « Histoire de l'architecture classique en France, règne de Louis XIV », décrit ainsi le bâtiment :

« une avant cour dessinant un demi-ovale précédait l'ensemble des bâtiments, de chaque côté se trouvait une cour des offices et aux angles de la composition un petit pavillon bas. On pénétrait par une grille, dans une cour ovale. A droite et à gauche se dressaient des pavillons rectangulaires plus importants que les précédents et au fond le bâtiment principal qui comportait un rez-de-chaussée percé de cinq baies et couvert, comme les autres, d'un toit à la Mansart. Les deux petits pavillons étaient faits « pour travailler aux confitures » et « pour les entremets », les deux grands « pour les potages » et « pour le buffet et pour dresser le fruit ».

Ces pavillons étaient dits « à la chinoise ». Félibien rapporte que la mode de la Chine suggéra de faire « un petit palais d'une construction extraordinaire ». Les voyageurs parlaient de la tour de Nanking entièrement couverte de porcelaine, qu'on voyait reproduite dans le livre traduit par Charpentier en 1655-57 et intitulé Ambassade de la Compagnie orientale des Provinces Unies vers l'Empereur de la Chine ou grand Can de Tartarie.

Certes l'architecture du premier Trianon n'avait rien de chinois, on y retrouvait les chaînages aux angles, les bustes sur consoles, dans les trumeaux le fronton classique sur quatre pilastres, au centre de la façade. Ce qui semblait chinois, c'étaient les carreaux de faïence, de cette faïence alors confon-

due souvent avec la porcelaine qui garnissait le toit, c'étaient les vases et les animaux qui l'ornaient, c'étaient les « pavés de faïence » posés sur le sol. Ces carreaux et ces pavés venaient de Delft et aussi de Lisieux et de cette vallée d'Auge qui depuis le XIIIe siècle fournissait des carreaux émaillés.

Félibien admirait ainsi ce décor ; « dans l'entablement il y a une balustrade chargée de quantité de vases et toute la couverture forme une espèce d'amortissement dont le bas est orné de jeunes amours armées de dards et de flèches qui chassent après des animaux. Au-dessus, il y a plusieurs vases de porcelaine disposés de degré en degré jusqu'au faîte du bâtiment avec différents oiseaux représentés au naturel ».

Cette nouvelle construction avait un point de départ classique, l'architecture en était simple, mais pour répondre aux désirs du Roi, l'architecte qui avait surtout retenu les description des toitures chinoises, avait porté tout son effort sur l'effet décoratif de la couverture. Cet ensemble de la toiture surchargée d'une profusion de détails décoratifs est bien, en effet, un des traits caractéristiques de l'architecture chinoise.

Quelques carreaux de couverture sont conservés à la bibliothèque de la ville de Versailles et au Musée de Sèvres (carreaux à fond blanc à dessins bleu, vert et jaune). Les Comptes renseignent sur des fournitures très importantes de carreaux de faïence de Hollande, de Nevers, de Rouen, de Lisieux : payées à Révérend, à Robert de Hainneville, à Lemaire, à Joachim Vattier. Après chaque hiver, en effet, il fallait changer carreaux et vases de la toiture que les gelées avaient fait éclater.

L'intérieur n'était pas moins plaisant. Les plafonds étaient décorés de peintures et de reliefs par Gilbert, François Francart, le Hongre. Les stucs très blancs, très polis, étaient relevés d'ornements d'azur. Tout était travaillé, rapporte Félibien « à la manière des ouvrages qui viennent de la Chine ».

Au centre du pavillon central était un salon d'où l'on passait d'une part dans la chambre de Diane, de l'autre dans la chambre des Amours. M. Danis a proposé une reconstitution de la première au moyen des panneaux réemployés par le comte

de Toulouse à Rambouillet. Des carreaux de Delft formaient la plinthe, puis de grands motifs composés de vases, d'oiseaux, de fleurs, décoraient les murs. Au-dessus, en des cercles entourés de guirlandes, se voyaient les armes ou le chiffre du Roi.

Le mobilier de cette chambre comportait une table et un guéridon peints de bleu et de blanc en accord avec les carreaux de Delft. Celui de la Chambre des Amours était « à la chinoise » couvert de taffetas blanc « semé de fleurs de la Chine de rapport avec compartiments or et bleu ».

La mode se répandit de décorer les appartements à la Trianon, en bleu et blanc.

« Le Trianon de Versailles, écrit le *Mercure galant* en 1673, a fait naître à tous les particuliers le dessein d'en avoir ; presque tous les grands seigneurs qui ont des maisons de campagne, en ont fait bâtir dans leurs parcs et les particuliers au bout de leurs jardins... »

En 1687, le Roi fit démolir le Trianon de porcelaine et fit bâtir un autre Trianon de marbre par Marsard.

Ces vastes panneaux verticaux en faïence de Delft aujourd'hui à Rambouillet provenant du premier Trianon représentent chacun un vase à sujet chinois où plonge une gerbe de fleurs entourée de toutes sortes d'oiseaux (le coq en particulier a un aspect très extrême-oriental). Toute la céramique de l'époque de Louis XIV a ressenti l'influence de Delft. De tels morceaux expliquent comment se développent les thèmes qui apparaissent sur les faïences de Nevers et de Rouen.

Vers 1640, florissait à Nevers le maître Custode auquel on attribuait les imitations des pièces de la céramique chinoise. Ce genre de décoration est également caractéristique pour la première époque de la fabrication rouennaise, avant l'introduction de la décoration en broderie. Il existe dans les collections des plats et des objets de faïence de grandes dimensions, exclusivement décorés de fleurs, d'arbustes, d'animaux, de biches, de tigres, de meubles, d'ustensiles ordinairement copiés avec la plus grande exactitude, sur les modèles chinois et japonais.

Voici un pot à tête de coq décoré d'un sujet chinois qui date de 1700 environ (Musée de Sèvres).

D'autre part, la mode des porcelaines chinoises en suscitant les imitations, créa cette branche si importante de l'industrie française, la fabrication des porcelaines. Les premières recherches, en France, pour découvrir les secrets de la porcelaine tendre, datent d'avant 1665.

Je voudrais, en terminant cette première partie, vous dire quelques mots des *Ambassades de Siam à la Cour de Louis XIV*. Il ne faut pas oublier qu'au XVIIe siècle, les pères de la Compagnie de Jésus jouaient le rôle de pionnier de l'influence française en Extrême-Orient. Les premiers Siamois qui vinrent en France étaient les deux mandarins amenés par le Père Vachet, en 1684, qui restèrent en France pendant trois mois. La brillante ambassade de Siam qui passa à la Cour de France en 1686, fit beaucoup de bruit. La vue des Ambassadeurs excita la curiosité générale et vint encore ranimer l'intérêt pour l'Extrême-Orient. Les présents apportés par les Siamois étaient nombreux et variés et vinrent enrichir les demeures royales.

En 1700-03, les voyages de l'Amphitrite portent à son comble la passion pour tout ce qui vient de la Chine. La création de la Compagnie de la Chine amène une véritable invasion de la Chine en France, au point d'alarmer les fabricants français, ébénistes, faïenciers, marchands d'articles de Paris qui craignirent un moment la concurrence de l'industrie chinoise.

La lecture des Inventaires royaux qui donnent des listes d'objets chinois, est un témoignage certain de ce goût qui devait forcément, nous l'avons déjà dit, susciter des imitations. Le plus souvent, il n'est pas possible de distinguer s'il s'agit d'un objet venant de la Chine ou bien d'une imitation européenne. On rencontre des expressions aussi vagues que... de la Chine, façon de la Chine, à la chinoise. L'expression... « à la chinoise » signifie simplement... « à la mode, à la manière du pays ». On trouve cette expression à la chinoise, par exemple, dans la description d'une broderie exécutée par des brodeurs français aussi bien que dans la description d'objets

indubitablement chinois, comme des laques ferrées de cuivre à la chinoise.

Un fait est indiscutable, c'est l'engouement général qui se manifeste dans la deuxième moitié du XVIIe siècle pour tout ce qui vient de la Chine, bibelots, meubles, étoffes, une véritable manie de collectionner les porcelaines et les laques, les curiosités de « Lachine », comme on disait alors.

Le goût chinois domine pendant tout le règne de Louis XIV, atteignant son comble vers le milieu du XVIIIe siècle, siècle des chinoiseries par excellence.

On observe cependant une certaine évolution dans la représentation du personnage chinois. Au XVIIe siècle, les modèles sont directement copiés sur des originaux chinois et transcrit fidèlement. Au XVIIIe, il y a une adaptation totale du sujet au goût français. Ces deux exemples illustreront cette remarque :

Voici le détail de tapisseries au petit point provenant d'un lit, qui se trouvent au Metropolitan Museum de New-York et qui peuvent être datées de 1700 environ. Elles se rapprochent beaucoup des tapisseries de Fontainebleau du Meuble de la Chambre de Madame de Maintenon attribuées aux demoiselles de Saint-Cyr. Cette tapisserie montre sur un fond parsemé de nuages qui le couvre entièrement, des personnages aux costumes étranges qui évoluent parmi des dragons et des monstres. Il s'agit évidemment ici d'une chinoiserie, mais les personnages représentés ne sont pas encore des caricatures. Le créateur de ce modèle a probablement pensé qu'il dessinait un sujet vraiment chinois, il a voulu faire une imitation fidèle et a pensé que cette gaie et pittoresque confusion représentait quelque chose de réellement chinois.

Peu à peu l'esprit change. Les dessinateurs utiliseront singes ou chinois indifféremment pour disposer parmi les rocailles. Ainsi ce personnage empanaché que nous retrouvons dans la bordure d'une tapisserie de la série des Grotesques d'après Bérain, qui doit dater du début du XVIIIe siècle. Le personnage du « chinois » est tout à fait adapté au goût du XVIIIe siècle. Les chinois de Boucher seront des chinois de pure fantaisie.

J'en arrive maintenant à la deuxième partie de mon exposé: « La Tenture des Anciennes Indes », dont je me permettrai de parler de façon plus approfondie. Il est, en effet, curieux d'étudier l'origine de cette tenture et de voir sa destinée. La Tenture des Indes fut exécutée d'après certains tableaux donnés par le Prince Maurice de Nassau à Louis XIV, en 1679.

Je n'ai pas lieu de vous raconter la vie du Prince Maurice de Nassau, je rappellerai seulement qu'une exposition s'est tenue en 1953, au Mauritshuis à La Haye et qu'elle retraçait sa destinée d'une façon complète et vivante.

Entre les années 1636 et 1644, Jean Maurice de Nassau, qui n'était alors que comte, entreprit au profit de la Compagnie des Indes de Hollande, une expédition coloniale dans le sud de l'Amérique et en Afrique. Nommé gouverneur capitaine et amiral général le 4 août 1636, il partit le 26 octobre et atteignit Récife de Pernambouc le 23 janvier 1637. Il devait rester jusqu'en 1644 au Brésil.

Chef victorieux, colonisateur de grande classe, le comte Maurice fut aussi l'organisateur d'une véritable expédition scientifique et il faudra attendre le XIX[e] siècle pour qu'une entreprise semblable soit engagée.

Parmi les hommes de sciences qu'il emmenait avec lui, on peut citer le médecin Wilhem Pise et deux jeunes allemands Georg Markgraf et Heinrich Cralitz chargés d'observer la nature du pays, de ses habitants et de ses produits. Les deux peintres Eckout et Frans Post devaient faire des études, directement d'après nature, de toutes les curiosités humaines, animales et végétales.

L'histoire de cette entreprise coloniale a été décrite par Caspar Barlaeus. Illustrée de gravures d'après Frans Post et de cartes de Markgraf, elle décrit non seulement les faits d'armes, mais aussi la vie à la cour du gouverneur, le comte Maurice, dans sa ville de Moritzstadt, à côté de Récife de Pernambouc.

Il se fit construire le château de Freiburg, à l'est de l'île. Celui-ci était entouré d'arbres aux essences variées : on y voyait parmi les allées de cocotiers, des citronniers, des limo-

niers, des grenadiers, des figuiers, des palmiers, des bananiers, toutes sortes d'arbres exotiques, des vignes donnant des raisins tous les trois mois, et des plantes aromatiques pour la cuisine et la médecine. C'est là que le peintre Eckhout trouvait maint sujet d'étude pour ses tableaux.

Lorsque Maurice de Nassau revint en Europe, il ramenait avec lui toute une série de documents et d'objets qui devaient garder pour ses descendants, le souvenir de cette expédition au Brésil, au Chili, en Guinée et en Angola. Jusqu'à sa mort, le prince Maurice conserva en particulier un enthousiasme très vif pour le Brésil.

Les tableaux qu'il rapporta firent l'objet de plusieurs présents. En 1652, il offrit des peintures à l'Electeur Frédéric Guillaume de Brandeburg ; il est vraisemblable qu'une série de tapisseries faite à l'aide de ces documents ait été entreprise pour l'Electeur, selon les désirs de Maurice, par le tapissier Max van den Gucht.

Puis, en 1654, il envoya au roi de Danemark Frédéric III, vingt-quatre tableaux dont sept sont signés de Eckhout et datés de 1641 et 1643, qui représentent des sujets indiens, indigènes et animaux et des esquisses qui sont des fruits. Ces tableaux, qui ont été étudiés d'une façon approfondie par M. Thomson dans son livre sur Eckhout, sont toujours à Copenhague et font partie de la collection ethnographique du Musée National. Enfin, en 1679, le prince Maurice de Nassau fit une troisième donation à Louis XIV.

Les Archives de la Maison d'Orange à La Haye contiennent un dossier sous le titre de Présents à Louis XIV comptant environ soixante lettres écrites en français et datées de 1678 et 1679, qui permettent de connaître et les transactions et l'histoire de cet envoi.

Le 21 décembre 1678, le prince Maurice de Nassau, alors âgé de soixante-quatorze ans, adresse de sa résidence de Clève la lettre suivante au marquis Simon Arnaud de Pomponne, Secrétaire d'Etat, dont il avait fait la connaissance à La Haye où le marquis fut Ambassadeur extraordinaire accrédité près du Gouvernement de Hollande de 1668 à 1671 :

« Monsieur, Puisque j'ay eu l'honneur d'avoir baisé les mains de votre Excellence à La Haye, je prends la liberté de m'adresser à elle pour une affaire particulière qui me concerne. Monsieur : il y a longtemps que j'ay souhaité d'avoir l'honneur de voir et de présenter mes très humbles services à sa Majesté très Chrétienne, mais mon malheur et tous les Eléments semblent de m'avoir esté contraires jusqu'à présent, n'ayant pu obtenir congé pour faire ce voyage ; ce qui m'afflige le plus est que feu Monsieur le Maréchal de Gramont m'a assuré par plusieurs lettres de la grâce du Roy et qu'il me fallut perdre cette bonne occasion. Il faut que je dise à votre Excellence : lorsque je croyois de faire ce voyage vers sa Majesté, que j'étois résolu de prendre quant es Moy une rarité pour la présenter sachant que S.M. est le plus curieux Prince du monde. Les dites rarités représentent tout le Brésil en pourtrait à scavoir la nation et les habitants du Pay, les animaux à quatre pieds, les oiseaux, poissons, fruits et herbes, tout en grandeur de vif, aussi la situation du dit pay, villes et Fortresses, en perspective, de pels pourtraits on peut former une tapisserie pour meubler une grande sale ou galerie, ce qui seroit une chose très rare, qui ne se trouve plus au monde, ayant eu dans mon service le temps de ma demeure au Brésil, six peintres dont chacun a curieusement peint à quoy il estoit le plus capable et si curieux verra ce tapisserie, il n'aura point à faire de passer la mer, pour voir ce beau pays de Brésil lequel n'a point son pareil dans le ciel, il y a environ quarante tant grands que petits tableaux touts original dont je ne retiens aucune copie lesquels serviront de model. Et comme mon age et les incommodités m'empechent présentement de les présenter moymesme à S.M.; c'est que je prie V.E. très humblement d'avoir la bonté de me faire scavoir si j'ose envoyer les susdits models lesquels comme j'ai desja dit n'ont plus leur pareil au monde, estant asseuré que le Roi en prendra du contentement voyant la grande différence entre l'Europe et l'Afrique. En attendant l'honneur de vos commandements et comme je me dois gouverner en cecy, je me signe Monsieur, de V.E. etc...

P. S. Monsieur ce seroit grand dommage, si après mon trespas les tableaux susdits tomberoient entre les mains d'autre hui que celle du Roy.

A son Excellence, Monsieur le Marquis de Pomponne, Ministre d'Etat de S.M. Très Chrétienne à Paris ».

Dans cette lettre, le prince exprime un vœu qu'il chérit particulièrement ; faire exécuter une série de tapisseries se rapportant au Brésil sur lesquelles il apporte toute une documentation. Vingt ans auparavant, nous avons vu qu'un essai de tapisseries avait été entrepris pour l'Electeur de Brandebourg. Avec son habituelle ténacité, Maurice revient à son vieux projet, mais plus ambitieux cette fois, car il pense à la Manufacture des Gobelins pour exécuter ce plan qui lui est cher.

Quelques semaines plus tard, le 8 février 1679, de sa résidence de Bergendoel, il s'adresse alors directement au Roi pour lui proposer ses tableaux et il exprime à nouveau dans cette lettre le même souhait, et il ajoute « ...mais pour bien faire, et que tout soit accompli comme il se faut, il sera très nécessaire que votre Majesté m'envoye un de ses peintres ; qui se cognoit aux Paysages et en quelle façon on est accoustumé, de peindre les models des tapisseries auquel je donneray ouverture de mes desseins que j'ai la desus, et formeray en sa présence une liste de la qualité de chaque animal, lesquels dessins vostre Majesté pourra faire changer selon son bon plaisir, il n'est pas nécessaire que le susd. peintre vienne icy, qu'à la fin du mois de Mars, d'autant que les principales pièces qui sont à la Haye soyent arrivées icy, vostre Majesté me pardonnera ma grande liberté que j'ay pris de l'importuner par des choses de si peu de valeur, mais le grand désir de la servir en est la cause, je prie l'Eternel pour la longue et heureuse vie de vostre Majesté, etc...

P.S. Mon Despence qui a veu une partie des tableaux susdits en pourra faire rapport à vostre Majesté, etc... »

A la suite de cette offre, un certain peintre Rascard ou peut-être Francart... qui était à ce moment-là à Nimègue avec l'ordre de peindre le Congrès vint examiner les tableaux et

son rapport ayant été favorable, le comte d'Estrades informa le prince que le Roi acceptait son présent.

Le prince répondit que la livraison pouvait se faire sans délai. Son peintre, Paul de Milly, reçut l'ordre d'accompagner la collection et de procurer toutes les explications nécessaires concernant les *raretés*. Le majordome du prince et son jardinier devaient être de la partie. Ce dernier pour expliquer le fonctionnement des instruments variés pour la taille des arbres que le prince, qui était un expert en la matière, voulait également envoyer à Versailles.

L'itinéraire fut choisi et le convoi atteignit Rotterdam pour attendre un vent favorable.

Deux semaines plus tard, la mission arriva à Rouen puis elle descendit par la Seine jusqu'à Poissy. Après un voyage de vingt-cinq jours, le château de Saint-Germain, résidence royale, fut atteint vers une heure.

Les collections passèrent la douane et furent envoyées à Paris où elles furent exposées dans la salle de la Comédie au Louvre. M. Colbert vint le 18 août pour les examiner très attentivement, mais, si l'on en croit un rapport, « ne fit pas de remarque sur la valeur de ces peintures, tandis qu'il fit l'éloge du sécateur hollandais »...

Le Dauphin et Madame Henriette, l'épouse de Philippe d'Orléans, ainsi que sa fille la future Reine d'Espagne, vinrent également par curiosité. Le Dauphin, un gros jeune homme de dix-huit ans, se fit même balancer dans le hamac indien qui figurait dans la liste des curiosités.

La visite royale se place le 21 septembre 1679. Le Roi parut très intéressé et exprima l'intention de revenir. « Je dis au Roi, écrivit Paul de Milly, qui s'exprimait en français, que parmi ces présents, il y avait assez pour faire une tapisserie ou autre chose tout à fait hors de l'ordinaire et qu'il avait les personnes les plus capables sous la main. Je nommai Le Brun. Sa Majesté répliqua : « Oui, on va voir », et répéta : « je veux revenir voir pour mon plaisir ». De nombreux visiteurs de la plus haute distinction se pressèrent pendant plusieurs jours dans la galerie. Dans une lettre du 17 septembre, le prince

Maurice demanda à ses messagers si c'était eux ou le trésor du Roi qui avait payé le transport. Nous ignorons comment ce problème fut résolu mais les Hollandais reçurent comme faveur royale, la somme de trois cents louis d'or.

En communiquant ces nouvelles, Paul de Milly écrivit qu'ils avaient l'intention de retourner bientôt en Hollande à l'exception du jardinier qui à son grand déplaisir avait appris qu'il devait rester avec l'ordre d'apprendre à ses collègues français comment se servir de son sécateur.

Mais aucune décision n'avait encore été prise au sujet de la fabrication des tapisseries et cela semble chagriner quelque peu Paul de Milly : « Je ne sais si l'on commandera le Gobelin ou autre chose. Je n'ai pas encore pu parler au peintre du Roi (Le Brun) qui est à Versailles. Il vient Dimanche et je vais me renseigner et lui dire tout, comme je viens de le faire à Colbert et à son Secrétaire au sujet de l'emploi des tableaux car il y a matière la dedans à en tirer tout ce que l'on voudrait ».

Le prince Maurice qui à son regret n'avait pu se rendre lui-même présenter sa collection à Louis XIV, avait préparé au maximum le travail des artistes des Gobelins qui devaient exécuter les cartons pour les tapisseries ; son but était de faciliter leur tâche et d'obtenir une grande exactitude. Aussi avait-il joint à l'envoi des tableaux toute une série d'objets folkloriques, ustensiles, armes et matières zoologiques, peaux d'animaux, poissons, reptiles, oiseaux empaillés qui devaient apporter aux tapissiers une idée plus précise de la richesse et de l'étrangeté de ce magnifique pays du Brésil qui, disait-il « n'a pas d'égal sous le soleil ».

L'inventaire détaillé des présents à Louis XIV a été préservé en partie. Cette liste avait été l'objet d'une nomenclature soignée, le prince avait pris la peine de rassembler sous la même rubrique, peintures et objets se rapportant au même sujet. Il est quelquefois difficile de se rendre compte, d'après la description, s'il s'agit de la représentation peinte d'une chose ou de la chose elle-même. Quant aux tableaux proprement dit, le prince, dans sa lettre au marquis de Pomponne, écrit qu'il y a quarante tableaux grands et petits.

Mais l'inventaire général des Meubles de la Couronne sous Louis XIV, publié par Jules Guiffrey à la date du 30 janvier 1681, en mentionne quarante-deux : « n° 442 - 8 grands tableaux donnés au Roy par le Prince Maurice de Nassau représentant des figures d'hommes et de bêtes de grandeur naturelle, plusieurs plantes, fruits, oyseaux, animaux, poissons et paysages du Brésil de 14 pieds 8 pouces de hault, sur de large qui peuvent servir aux peintres pour faire des desseins au naturel de tout ce qui vient dudit pays. N° 443 - 34 autres tableaux aussy donnéz au Roy par le Prince de Nassau, représentant des villes, forteresses, ports de mer et paysages du Brésil, et quelques fruits et animaux dudit pais dont partie sont dans des bordures d'ébène, haults d'environ 2 à 3 pieds sur 3 à 4 pieds de large.

Veu l'ordre de Monsieur de Louvois et le récépissé du sieur Houasse, garde des tableaux, deschargé Du Metz. »

Les tableaux de paysages doivent être attribués à Frans Post, le peintre de l'expédition brésilienne, auquel plusieurs études de Robert Smith, de Sousa Leao et J. Combes ont été consacrées ; ceux-ci décrits dans les présents de Louis XIV correspondent avec les peintures du Louvre, et l'on peut reconnaître dans les tapisseries des Indes, des paysages très semblables. Les autres tableaux ont été peints vraisemblablement par Eckhout. Nous trouvons mentionné le nom de ce dernier, en 1643, à la table du Gouverneur, au Brésil. Parmi les peintures de Copenhague envoyées par le comte Maurice, sept sont signées de Eckhout, datées de 1641 et 1643 et représentent des types d'indigènes, de fruits, d'oiseaux identiques à ceux reproduits sur les tapisseries.

Voici deux projections reproduisant ces peintures. L'une représente une femme indigène avec son enfant dans les bras, portant sur la tête un panier. Sur l'autre, c'est une négresse avec un joli chapeau de paille, à l'ombre d'un palmier, tenant à la main un panier. De tels paniers décorés se trouvent encore au Brésil.

A la suite de la demande du prince Maurice, Eckhout devint peintre de cour à Dresde en 1653. Il peignit le plafond de la

salle du petit château de Hoflössnitz aux environs de Dresde d'un décor d'oiseaux du Brésil portant inscrits leurs noms brésiliens. Puis il travailla à la décoration du château de Schwedt sur l'Oder où il peignit de grandes *compositions* décoratives, toujours dans le goût exotique.

Nous arrivons maintenant à l'histoire des tapisseries elles-mêmes. Le programme pour la tenture des Indes était ainsi établi et la documentation préparée par le prince Maurice de Nassau ne varietur. Mais la chute du marquis de Pomponne, la mort du prince, en 1679, et la mort de Colbert en 1680, ne favorisèrent pas la réalisation de ce projet. Huit années s'écouleront avant que la mise sur métiers des tapisseries de la tenture des Indes ne soit décidée.

Un document des Archives daté de 1693, émanant de M. de la Chapelle, contrôleur des Bâtiments du Roi aux Gobelins, indique l'origine de la tenture :

« Lorsque, le 19 juin 1687, la copie en basse lisse de la tenture de tapisserie des Fructus Belli fut achevée, les Douze Mois de l'année, appelés les Belles Chasses de Guise et les Grotesques des 12 mois de Guise étaient aussi prets à finir en basse lisse. Les ouvriers de basse lisse n'ayant plus d'ouvrage, je proposai de faire la première tenture des Indiens, j'en fis voir les tableaux à Monsieur de Louvois, que je fis apporter du Garde-Meuble, il en parla au Roy et S.M. approuva cette proposition. Les S[rs] Houasse, Bonnemer et Baptiste eurent l'ordre d'en *raccomoder* les tableaux ». Archives Nationales, O[1] 2040.

La Manufacture des Gobelins en prit possession et donna décharge au Mobilier de la Couronne.

La première tenture fut commencée de 4 octobre 1687 dans les ateliers de basse lisse et les Comptes des Bâtiments donnent les dépenses relatives à la mise en état des modèles. « Exercice 1688. 4 Janvier. Aux nés Baptiste et de Fontenay parfait paiment de 552 livres pour l'ouvrage qu'ils ont fait à *repeindre* les plantes et les oyseaux de 8 grands tableaux représentant des hommes, plantes et animaux des Indes, pour faire en tapisserie de basse lisse aux Gobelins.... 202 livres ».

Dans ces mêmes comptes sont mentionnés, Houasse, Bonnemer, etc... Faut-il croire que ce sont les propres peintures de Eckhout et de Post qui ont servi de cartons pour les artistes des Gobelins qui n'auraient fait que les retoucher par la suite? Faut-il, au contraire, penser que ce sont les peintres des Gobelins qui exécutèrent ces admirables cartons, chefs-d'œuvre de l'art décoratif sous Louis XIV, en suivant aussi près que possible, les peintures de Eckhout et de Post mais en leur donnant une composition originale ? Nous serions tentés d'adopter cette deuxième hypothèse qui est exprimée également par M. Bezinovich dans un article publié en 1943, dans le *Burlington Magazine.*

Ces tapisseries montrent toujours au premier plan un amoncellement de fruits ou d'animaux étudiés d'une façon minutieuse. Au second plan, êtres humains ou animaux forment le centre du tableau. A l'arrière-plan, un paysage ; il faut insister sur le touffu de ces compositions et l'absence de vide. Pas d'espace qui ne soit peuplé d'oiseaux ou de feuillages.

Les tapisseries qui se rapprochent le plus de celles des Indes sont celles des *Eléments* exécutées d'après les modèles de Lebrun, de 1664, et qui représentent au premier plan un amoncellement d'objets, de poissons ou de fruits traités avec minutie. Mais la composition entière de ces tableaux est beaucoup plus ordonnée et dégagée.

Les peintres avaient l'habitude de représenter des animaux exotiques comme on le voit sur les tentures des *Eléments* et celles des *Maisons Royales* dont les cartons datent de 1668. Parmi ceux-ci nous retrouvons le casoar, l'autruche, le perroquet, le cochon d'inde, le sanglier, la demoiselle de Numidie, le paon, la gazelle, qui décorent d'une façon identique les tapisseries *des Indes.*

Les listes provenant des inventaires des ouvrages de peinture qui ont été faits aux Manufactures royales des Gobelins pour les « dessins » de tapisseries datées de 1690, mentionnent encore des études de lion, de tapir du Portugal, d'éléphant, de canard, d'oiseaux de Paradis, etc...

Quoiqu'il en soit, huit tableaux ont servi de modèles aux huit tapisseries qui composent la tenture des Anciennes Indes. Un inventaire de 1690 décrit ainsi les modèles au moment où ils viennent d'être utilisés pour les deuxièmes tentures de basse lisse.

« Un grand tableau dans lequel est représenté un cheval rayé de noir et un rhinocéros. Un autre où sont deux taureaux qui tirent un chariot chargé de fruits. Un autre où est représenté un grand éléphant et quelques autres animaux, avec des fruits. Un autre où est représenté un chasseur qui tient des flèches et est assis contre un arbre dans lequel tableau il y a une autruche et un casuel. Un autre représentant un combat d'animaux. Un autre représentant un Roy nègre porté par deux esclaves lequel Roy tient une flèche. Un autre où il y a un cheval blanc pommelé couvert d'une housse et conduit par un nègre et une figure montée sur un cheval noir. Un autre où il y a des Indiens qui peschent et un tire sur les oyseaux avec des flèches et une femme nègre qui tient un panier plein de fruits. »

Lorsque les ateliers de haute lisse furent chargés de l'exécution de la tenture, c'est-à-dire en 1692 et 1693, on demanda à François Desportes de travailler à la correction des originaux. Celui-ci apporta quelques modifications qui sont souvent visibles quand on compare les tapisseries de basse lisse datant de 1687 et celles de haute lisse d'après 1692.

La Manufacture des Gobelins possède actuellement quelques fragments de cartons, la plupart en mauvais état, qui proviennent des cartons des Anciennes Indes.

Les huit tentures des Anciennes Indes furent tissées de 1687 à 1730, huit fois dans les ateliers des Gobelins en deux hauteurs différentes.

Les premiers ensembles sur quatre aunes, c'est-à-dire 4 m. 75, reçurent le nom de *Grandes Indes ;* ils sont entourés d'une bordure simple et sans chiffre, d'un modèle précédemment employé. Les autres tapisseries sur trois aunes et demi, c'est-à-dire 4 m. 10 seulement, furent appelées les *Petites Indes.* Elles furent encadrées d'une bordure avec les armes et le chiffre royal.

Les deux premières séries des *Grandes Indes* furent tissées en basse lisse (le modèle étant inversé) de 1687 à 1690 dans les ateliers de de la Croix et de Mozin. L'une de celle-ci complète appartient au Mobilier National.

Les deux tentures de basse lisse durent avoir un grand succès car deux ans après leur exécution, les modèles étaient rapportés du Cabinet du Roi aux Gobelins pour être remis en état et confiés aux ateliers de haute lisse.

Cette première tenture des Indes en haute lisse fut donnée en présent au czar Pierre le Grand, lors de son voyage en France, à la suite de ses visites aux Gobelins.

L'Histoire Journalière de Paris, avril, mai, juin 1717, donne le détail de ces visites.

Tentures et tableaux de tapisseries furent portés au Czar et ce Prince en les recevant dit à Monsieur le Duc d'Antin qui les lui présenta de la part du Roi, qu'il les acceptait quoiqu'ils fussent uniques dans le monde, parce que les ouvriers qui les avaient faits étant en France, Sa Majesté n'avait qu'à commander pour en avoir de semblables.

La tenture des Indes donnée à Pierre le Grand a dû servir de modèle à plusieurs tapisseries exécutées dans la Manufacture Impériale des tapisseries fondée par Pierre le Grand en Russie.

Entre les années 1700 et 1718, les ateliers des Gobelins n'exécutèrent pas de tenture des Indes pour le Roi, mais les *modèles furent utilisés pour des commandes particulières.* Il existe au Palais du Gouvernement de l'île de Malte, une tenture des Grandes Indes en basse lisse, tissée entre les années 1701 et 1718 pour le compte du grand Maître des Hospitaliers de Saint-Jean, Raymond de Perellos.

Cette tenture fut faite pour la salle du Palais à Malte suivant les mesures des panneaux. Au lieu de huit pièces, la tenture est de dix pièces par la division de deux pièces en deux parties, l'Eléphant et le Chasseur.

La bordure semblable à la première est décorée en son milieu des armes du Grand Maître de Malte surmontées d'une couronne dans un écusson.

La cinquième tenture fut exécutée en haute lisse dans les années 1718 à 1725 pour remplacer en magasin la tenture donnée au Czar. Elle fut offerte, en 1769, à M. Bouret, fermier général, directeur des postes.

Les trois autres séries de tapisseries furent tissées moins hautes et en haute lisse, de 1723 à 1730, dans les ateliers de Jans, Lefevre et de la Tour.

La bordure est alors composée d'un cadre imitant le bronze doré avec coquilles aux angles et les armes du Roi au milieu de la bordure du haut.

L'une de ces tentures fut envoyée à Rome à M. de Vleughels, directeur de l'Académie de France, en 1726. Aujourd'hui, elle appartient à la Villa Médicis, à Rome.

D'autres pièces ont été brûlées en 1871 aux Gobelins, deux autres pièces, le Chasseur indien et les Pêcheurs appartiennent au Mobilier national.

Enfin, en dehors de ces huit tentures de la Manufacture des Gobelins qui totalisent *soixante-dix pièces,* il me faut mentionner un certain nombre de tapisseries des Anciennes Indes dans d'autres collections, en particulier quatre tapisseries qui se trouvent à Chantilly.

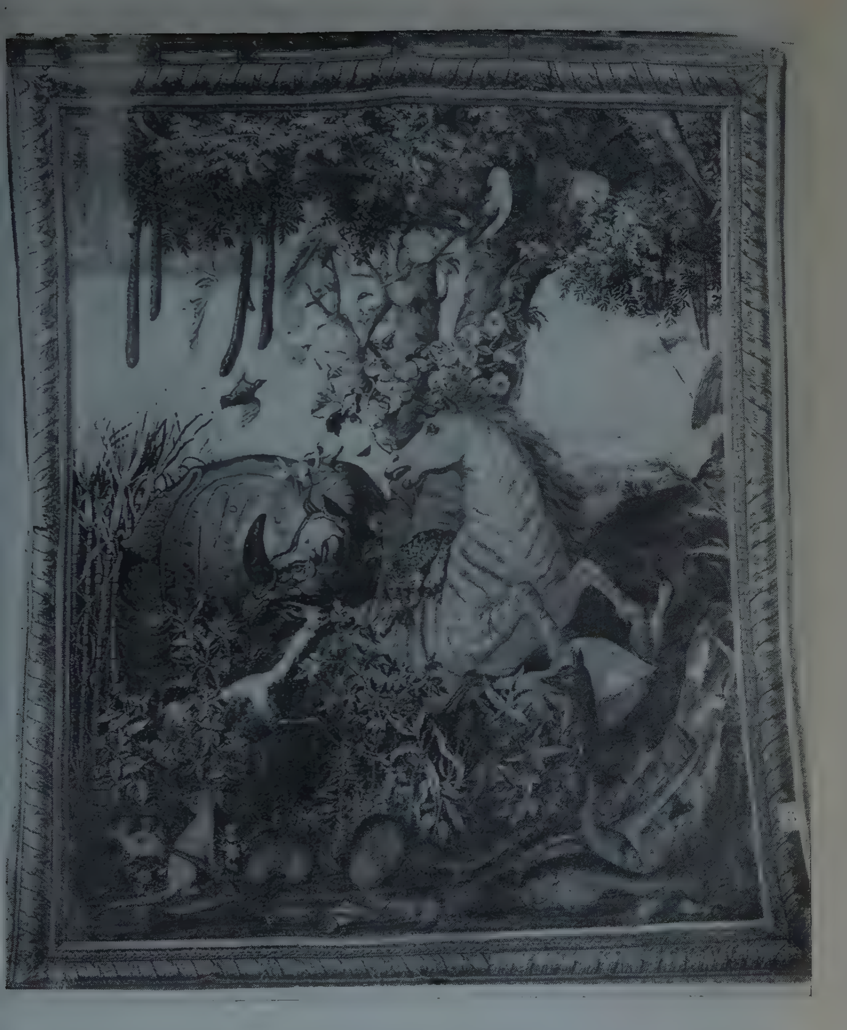
Ces clichés vont vous montrer maintenant ces tapisseries. J'emprunte leurs descriptions au grand ouvrage de Fenaille sur les tapisseries des Gobelins.

I. - Le cheval rayé

Anciennes Indes. — 2e tenture basse lisse, c'est-à-dire avant 1690.

1° - Un zèbre porte sur le dos un jaguar qui lui enfonce les crocs et les griffes dans la chair. Derrière lui, un rhinocéros et une gazelle. Au premier plan, des poissons et de petits animaux ; au milieu devant un fond de paysage, un arbre où pendent de longues graines (un cassier) et des oiseaux ; au premier plan, à droite, de nombreux crustacés.

2° - Détail du centre de la composition.
Le zèbre, le rhinocéros, le jaguar, la tête de la gazelle.



Les Anciennes Indes. - Le cheval rayé

Mobilier National *Cliché Lemare*

Tenture des Anciennes Indes. - Le roi porté par deux Maures



Tenture des Anciennes Indes. - Le chasseur Indien

3° - Partie inférieure de la composition.
Un rat d'inde, un tatou, un petit animal curieux.
Au-dessous un poisson étrange avec une corne.

II. - Les deux taureaux

Anciennes Indes. — Tapisserie de basse lisse exécutée pour Malte, c'est-à-dire après première retouche de Desportes.

10° - Deux taureaux rouge et blanc sont attelés par des colliers de bois à un char rempli de fruits et de cannes à sucre ; derrière ce char, deux nègres de profil portent sur l'épaule un long hamac suspendu à une tige de bois. Au premier plan, un oiseau à long bec et une corbeille de fruits ; au milieu, un palmier et des singes ; au fond, des cases et un moulin à eau.

- Je vous fais remarquer le splendide tissu porté par les nègres, tissu dont le dessin est venu d'Orient. Essentiellement décoratif. On retrouve des draperies analogues dans les tentures des Maisons Royales.

- Le touffu de cette composition me semble tout à fait digne d'attention. Les plans sucessifs se superposent, la charrette traînée par les taureaux, les nègres portant le hamac, le payasage lointain, les oiseaux, les singes dans l'arbre qui meublent le vide.

III. - L'éléphant

Anciennes Indes. — Tapisserie de Malte - basse lisse. Celle-ci ne montre qu'une partie du tableau.

14° - Il faut imaginer, à droite de l'arbre qui est un acajou, un cheval isabelle qui se cabre. Derrière celui-ci est un éléphant, la trompe levée.
Un ibis vole devant l'éléphant. Un paon est perché dans l'arbre. Au premier plan, au milieu, un enfant nègre au milieu de fruits des Indes et, à droite, une négresse portant une corbeille de fruits.
Au fond, une rivière et des palmiers.

15° - Tableau de Copenhague.

Sans aucun doute Eckhout a repris le modèle de cette négresse dans ce tableau de la collection du musée de Copenhague. Même chapeau. Elle tient à la main le même petit négrillon.

IV. - Le chasseur indien

Anciennes Indes. — Basse lisse.

18° - Au pied d'un figuier de barbarie supportant une quantité d'oiseaux, un Indien est assis un arc à la main. Devant lui, des animaux extraordinaires et un grand lézard.

Derrière lui, une autruche et un casoar, et, couché à son côté, un chien loup.

Au premier plan, à moitié hors de l'eau, des poissons multicolores.

Au fond, paysage découvert.

Accrochés à l'arbre, une gourde, des flèches et différents ustensiles.

19° - Détail. - Le toucan, dans le figuier de barbarie, entouré d'oiseaux.

20° - Détail. - L'autruche et le casoar.

Description de l'autruche, d'après la liste donnée par Maurice de Nassau. Le tableau de Litt G :

« ...Une autruche, dont on fait les plumes, qu'on porte aux chapeaux, ils ne volent point, mais ils courent aussi vite qu'un cheval et ordinairement ils mettent leurs courses afin qu'ils ayent le vent en pouppe et pour aller plus vite, ils lèvent tantôt une aile et tantôt l'autre ; on les prend à cheval avec des lances en pleine course ; les cuisses sont extrêmement bonnes et tout mesme si délicat, comme un chevreau ; ils avallent des pipes de tabatc, et mesme des morceaux de fer.

V. - Le combat d'animaux

Anciennes Indes. — Basse lisse - 2e série.

24° - Au bord de l'eau et au milieu de grandes plantes, un tigre enfonce ses crocs et ses griffes dans le dos d'un tapir.
Un autre tigre se jette sur un sanglier.
Une lionne égorge une antilope et un crocodile étrangle un mouton.
En arrière, deux oiseaux battent des ailes et ouvrent le bec.
En l'air, de nombreux oiseaux et, dans l'eau, plusieurs poissons, parmi lesquels on distingue un hippocampe à gauche.

25° - Le crocodile qui étrangle un mouton.

VI. - Le roi porté par deux maures

Anciennes Indes. — Basse lisse - 2e tenture.

29° - Cette tenture se rapporte à l'expédition en Afrique et à la conquête de la Cité Saint-Paul-de-Loanda en Angola et de l'île Saint-Thomé. Si l'on compare cette tapisserie à la liste faite par Maurice de Nassau on voit que la plus grande partie des objets mentionnés sur la liste sont représentés sur la tapisserie.
Le tableau représente comment les principaux nègres en Angola se font porter dans une hamaque de 13 pieds de longueur à travers le pais.

30° - N° 1 Toute sorte de poissons au naturel.

31° - N° 2 Des moutons qui ont la queue si grosse qu'on la mange comme un des quartiers.

N° 3 Une changade ou trois pièces de bois jointes ensemble avec quoi les nègres vont en mer, pour pescher et ce bois est si léger qu'un garçon peut porter tous les trois.

N° 4 Un mouton dont il y a une grande quantité en ce pais là.

N° 5 Une hamaque faite de coton attachée à un bois extrêmement léger.

32° - N° 6 Le Seigneur nègre avec les armes et le parasol orné en dehors avec toute sorte de belles plumes.

N° 7 Des esclaves qui le portent couverts avec des peaux naturelles.

N° 8 Un fruit qui s'appelle millée comme en France blé d'Espagne en le grillant, les hommes en mangent, on en nourrit les chevaux au lieu d'avoine.

N° 9 Un arbre dont les feuilles demeurent toujours rougeatres.

N° 10 Les nids d'oiseaux qui entrent et sortent par le bout.

VII. - **Le cheval pommelé** ou **l'indien à cheval**

Anciennes Indes.

39° - Ce tableau se rapporte à l'expédition que les Hollandais envoyèrent au Chili.

Un indien couvert d'une étoffe à rayures rouges, monté sur un cheval bai brun et tenant une lance, regarde du côté de la mer, sur laquelle on distingue au loin des navires. En avant, un autre cheval blanc pommelé couvert d'une riche housse, tenu en main par un nègre. A côté de lui, un lama blanc et la tête d'un autre lama. Au premier plan, dans l'eau, plusieurs poissons.

Maurice de Nassau avait envoyé à Louis XIV, parmi les objets, un Poncho du Chili, ainsi décrit :

« c'est une étoffe dont ils se servent comme des Casaques contre le soleil n'ayant qu'une coupure au milieu par où ils passent la tête ».

La liste dressée par Maurice de Nassau donne la description de la plupart de ce qui est représenté.

40° - N° 3 « ce sont des moutons qui portent l'or et l'argent dans les sacs d'une mer à l'autre ».

VIII. - **Les pêcheurs,** reliés avec **les deux taureaux**

Anciennes Indes. — Basse lisse.

46° - Sur un talus, planté d'un bananier, un indien ayant un genou à terre tire de l'arc. Une indigène assise près de lui tient, posée sur la main droite, une corbeille remplie de fleurs. Au pied du talus, entrés dans l'eau jusqu'à la ceinture, deux indiens à peau rouge ramènent un filet. Au fond, paysage étendu.

Ce n'est qu'en 1738, 1739 et 1740 que Desportes exécuta de nouveaux tableaux qui furent dénommés « les Nouvelles Indes » par opposition à la tenture précédente qui devint « les Anciennes Indes ». Des études pour ces tentures des Indes, peintures et dessins provenant de l'atelier de Desportes, se trouvent actuellement à la Manufacture de Sèvres et au Musée de Compiègne. Je passerai rapidement sur cette tenture qui, elle, date du XVIIIe siècle.

I. - **Le cheval rayé**

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

4° - Partie centrale. Composition analogue reprise par Desportes. Le jaguard est remplacé ici par un tigre qui saisit le zèbre au cou : les zèbres dans les deux tapisseries sont identiques et se présentent de face.
Le rhinocéros et la gazelle sont tournés différemment.
Les mêmes animaux curieux, crustacés, se présentent au premier plan. Un pélican a été ajouté.
La composition de la tapisserie entière est ici beaucoup plus étendue. A gauche et à droite ont été ajoutés des citronniers.

II. - **Les deux taureaux**

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

11° - Le sujet est traité d'une façon tout à fait semblable, mais Desportes a renversé le modèle.

Les deux nègres se présentent de trois-quart.
La végétation est quelque peu différente.
Des pavots à droite, un canard à gauche ont été ajoutés.

III. - L'éléphant

Nouvelles Indes. — Haute lisse.

16° - Même composition mais le mouvement de certains animaux est inversé.
Un cheval brun-rouge a remplacé le cheval qui se cabre.
Le léopard menaçant s'avance vers la négresse.
Un faisan de la Chine placé entre le négrillon et la négresse sera utilisé dans les alentours de Jacques pour les tentures de F. Boucher.

IV. - Le chasseur indien

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

21° - Pas de modification.
Composition élargie seulement, et arbre sur la droite.
Pagne uni du chasseur.
Le sens des poissons est inversé.

V. - Le combat d'animaux

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

26° - C'est ici que Desportes a apporté le plus de changement.
Cependant toute la partie supérieure avec le combat des oiseaux est la même.
Certains animaux ont été gardés, mais ont été introduits le lion au lieu du tigre et le cerf terrassé par les chiens.
Le combat d'animaux des Anciennes Indes est empreint d'une certaine placidité. Les animaux de Desportes eux, ont une fureur consciente qui les anime et une personnalité que le peintre a voulu rendre. N'oublions pas que nous sommes maintenant au XVIIIe siècle et que le *sentiment* est à la mode.

VI. - La négresse portée un hamac

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

33° - Pas de modifications sensibles.
Desportes a peint une négresse en lui laissant les colliers et la croix, le parasol, l'arc et les flèches dans la main droite.
La composition est élargie sur les côtés avec d'autres plantes et animaux.
Un mouton est tourné dans un sens différent.
Une demoiselle de Numidie.
Un écureuil dans le palmier.

VII. - Le cheval pommelé ou le chameau

Nouvelles Indes. — Basse lisse.

41° - Ici le chameau monté par un singe, remplace le cheval monté par un Indien.
La composition est sensiblement la même.
Des modifications de détail.
La mer est remplacée par un paysage où l'on aperçoit des palmiers.
Au premier plan, un ibis et un autre oiseau ont été ajoutés, les plantes sont modifiées, en particulier des roses trémières entourent le tronc de l'arbre central, peuplé d'oiseaux.
La tenture qui est sur le dos du cheval rappelle la tenture qui se trouve dans la tapisserie des deux taureaux.

VIII. - Les pêcheurs

Nouvelles Indes.

47° - Pas de différence.
Sauf le chasseur coiffé de plumes.
Tuniques bordées d'une grecque.

48° - Cette tapisserie fait penser au tableau de Copenhague.
Femme tenant un panier sur la tête et son enfant dans les bras. Derrière celle-ci, un bananier.

Bien que Desportes ait apporté l'esprit nouveau du XVIIIe siècle dans ses compositions pour les Nouvelles Indes, compositions larges et aérées, il me semble avoir montré suffisamment par cette série de clichés que, à l'exception du Combat d'Animaux et de l'Eléphant, les sujets des Nouvelles Indes sont très proches de ceux des Anciennes Indes.

Les Nouvelles Indes de Desportes furent tissées de façon presque continue aux Gobelins durant tout le XVIIIe siècle.

Pendant plus d'un siècle, de 1687 à 1794, les métiers de la Manufacture des Gobelins tissèrent les tapisseries de la Tenture des Indes ; c'est dire la vogue et le succès extraordinaire de ces tapisseries qui, fabriquées sous les règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI, n'étaient point démodées sous la Révolution, bien au contraire, puisque certaines furent tissées à cette époque et servirent à la décoration des salons des Ministres et des Consuls. Il faut voir là une manifestation du goût des Français pour l'exotisme, que ce nom magique des Indes évoque ! Il s'agit ici des Indes de l'ouest, le Brésil et l'Afrique, pays lointains à la flore et à la faune étranges qui éveillent et attirent la curiosité de tout Européen du XVIIe et du XVIIIe siècle.

Madeleine JARRY,
adjointe technique et artistique
à l'Administration du Mobilier National.

Vauban, urbaniste

Économiste — bien avant la rédaction de la *Dîme* — statisticien, géographe, ingénieur civil, ingénieur militaire, architecte, Vauban a surtout été, malgré la multiplicité de ses talents, la facilité de sa plume et l'étendue de sa curiosité, un homme de guerre. Face aux remparts de Maubeuge ou du Quesnoy, nous voyons en lui le bâtisseur de forteresses ; il le fut certes, ayant eu à modifier ou à créer plus de deux cent cinquante places fortes ; à cette occasion, surtout dans les places neuves, comme Longwy, Neuf-Brisach, Huningue, Mont-Dauphin ou Montlouis, il eut à tracer les plans des villes, à ordonner leurs bâtiments, à faire œuvre d'urbaniste. Nous pouvons essayer de juger son œuvre à ce point de vue, assez nouveau, malgré quelques pages judicieuses des historiens éminents (1). Mais nous ne devons jamais oublier le caractère presque « occasionnel » de cette œuvre, quels que soient ses mérites.

Pour ses contemporains, Vauban était un spécialiste de l'attaque des places et, si on peut le dire d'un homme aussi foncièrement modeste que lui, c'est de ses succès de siège, de son opposition aux entreprises navales anglaises sur la côte atlantique, qu'il tira lui-même le plus de satisfaction. Il participa, on le sait, à quarante-huit sièges, il dirigea les attaques de quarante-quatre d'entre eux, sans connaître d'échec face à l'ennemi. Son ouvrage militaire le plus complet et le mieux conçu est *De l'attaque des places* (2). On a prétendu, même de

---

(1) P. Lavedan, *Histoire d'urbanisme*, vol. II, *Renaissance et temps modernes*, Paris, 1941, p. 224-228 ; L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. II, 1, Paris, 1948, p. 493-510. On ne trouve rien, malgré le titre, dans A. Lesmaries, *Jean Bart et sa fortune. Vauban urbaniste*, Dunkerque, 1930.

(2) Ce *Traité*, écrit pour le Duc de Bourgogne en 1703-1704, n'a été édité qu'après la mort de Vauban, sous le titre *Traité de l'attaque et de la défense des places*, La Haye, 1737 ; la seconde partie, consacrée à la défense, n'est pas de Vauban mais de Deshoulières. La meilleure édition est celle de Augoyat, Paris, 1829.

son vivant (Lazare Carnot s'en fera écho plus tard [3]) qu'il a perfectionné davantage l'attaque que la défense (en fait, il n'a jamais été gouverneur d'une place assiégée, pendant qu'il eut à conquérir plusieurs places qu'il avait lui-même fortifiées, comme Tournai ou Ath). La chute de Menin, en 1706, après dix-huit jours de tranchée ouverte [4], a provoqué bien des critiques, auxquelles n'étaient pas étrangères les jalousies que suscita la constance de la faveur dont il jouit auprès de Louis XIV. Vauban semble avoir été très sensible à ces critiques ; il composa pour y répondre un mémoire, une sorte d'instruction pour les gouverneurs chargés des places fortes ; c'est dans cet opuscule, injustement qualifié de *Traité*, que l'on découvre les idées générales de Vauban sur la construction et l'aménagement des villes fortifiées, idées qui sont le fondement de ses réalisations urbaines [5].

Nous avons largement puisé dans ce livre ; mais l'essentiel de la documentation précise est à chercher dans l'immense correspondance de Vauban (très partiellement publiée), et dans les « mémoires » accompagnant les plans envoyés à la Cour, ou relatant ses inspections et visites; or ces « mémoires » sont, à peu d'exception près, inédits. Quelques points à peine de l'activité de Vauban, en tant que bâtisseur de villes, ont été étudiés : son œuvre à Brest, à Mont-Dauphin, à Lille [6]. Une monographie récente pourrait servir d'exemple aux

---

(3) L. Carnot, *De la défense des places fortes*, Paris, 1812 (3e éd.), p. XI-XIV.

(4) Ath s'était rendue, la même année, après treize jours de tranchée ouverte. Voir les violentes critiques de Vauban sur ces défenses, imprimées à la suite du *Traité de la défense des places*, Paris, 1779, p. 178 et suiv.

(5) Ces « mémoires » ont été écrits à la fin de 1706 et au début de 1707. Première édition à Paris, en 1769. Nous nous sommes servis de l'édition de 1779, déjà citée. Il y a deux éditions encore, avec commentaires, par Foissac (Paris, 1795) et baron de Valaze (Paris, 1829).

(6) P. Levot, *Histoire de la ville et du port de Brest*, Brest, 1864-1866, vol. 3 ; R. Crozet, *Vauban à Mont-Dauphin*, La Vie urbaine, 1930, p. 1-15 ; M. Sautai, *L'œuvre de Vauban à Lille*, Paris, 1911.

publications futures : c'est celle de M. Josy Muller sur Ath (7), avec citation *in extenso* de tous les documents originaux et reproduction de tous les plans conservés.

◆

Homme de guerre, Vauban a déduit les principes de ce que l'on appellera son « urbanisme militaire » des nécessités tactiques et stratégiques propres à son temps. Pas plus qu'il n'a transformé l'art de la guerre par des inventions décisives (encore que son invention du tir à ricochet, d'une portée beaucoup plus grande, modifia considérablement les conditions de l'attaque et de la défense des forteresses), Vauban n'a révolutionné l'art de tracer les plans des villes, ou même celui de les fortifier ; la grandeur de son génie est dans la rigueur supérieure d'un raisonnement qui déduit, des prémisses anciennes et des conditions données, toutes les conséquences. D'autres, peut-être, avant lui — tel Pagan — ont raisonné avec bonheur sur ces conditions ; nul, avant Vauban, ni même peut-être après lui, n'a mis en pratique, avec autant de cohérence et d'audace, les résultats de ces réflexions.

Le grand principe directeur de Vauban en tant qu'ingénieur militaire et homme de guerre est ce que le marquis de Montalembert allait appeler, un demi-siècle après la mort de Vauban, la « vertu passive » de la défense. Celle-ci est assurée, tout d'abord, par l'éloignement de l'ennemi, grâce à l'établissement en profondeur, autour de la ville à défendre, d'une succession d'obstacles ; pour attaquer la place elle-même — son rempart — l'ennemi devra franchir ou conquérir ces obstacles. Cette défense est ensuite assurée par le « commandement » c'est-à-dire la domination de la place ; ses ouvrages, plus élevés que le terrain environnant, permettent d'observer des approches et les interdire par le feu d'artillerie ou de mousqueterie. En troisième lieu, cette défense est rendue plus efficace par la résistance des ouvrages à la brèche au canon, obtenue au moyen de masses considérables de remblais de terre, renforcés

(7) J. Muller, *Vauban et Ath*, Tamines, 1955 (extrait des Annales du Cercle royal archéologique d'Ath et de la région, t. XXXVIII).

seulement par des maçonneries. L'idée de Montalembert, qui critiqua vivement ces principes de Vauban, a été de remplacer ces « vertus passives » par la puissance du feu, équivalente ou supérieure à celle de l'assaillant. Montalembert préconisa les casemates en maçonneries, blindées de bois, farcies, littéralement, de bouches à feu, contenant des dizaines, ou même des centaines de canons [8].

Vauban n'a jamais recherché cette puissance de feu ; il admettait, comme une loi naturelle de la guerre, la supériorité inévitable de l'assaillant (il est toujours possible de concentrer, sur un point, en l'amenant pour attaquer, plus d'artillerie que celle d'une position fixe et préparée longtemps à l'avance). Une forteresse, selon Vauban, n'est pas faite pour résister victorieusement, pour repousser l'ennemi ; elle est faite pour le fixer, pour le retarder dans sa progression, pour le gêner et l'user, s'il se peut, afin qu'une armée de secours puisse se réunir, s'approcher, et battre l'assaillant en rase campagne [9]. Vauban exprime fortement cette pensée en postulant qu'une place forte doit être conçue et organisée pour résister quarante-huit jours.

Il calcule avec soin cette durée. Il faut, dit-il, neuf jours à l'assiégeant, convenablement retardé par la garnison, pour reconnaître la place, l'investir, préparer les travaux et ouvrir la tranchée. Neuf jours, si ces travaux sont judicieusement gênés par les défenseurs, pour mener les tranchées jusqu'au chemin couvert des ouvrages extérieurs. Quatre jours sont nécessaires à la prise du chemin couvert et à l'établissement de l'assaillant au bord de la contrescarpe, si la dispute des places d'armes et des traverses est assez soutenue. Il faut trois jours pour passer le fossé de l'ouvrage extérieur (la demi-lune, en règle générale), et quatre pour ouvrir la brèche dans cet ouvrage ; trois jours encore « pour la prise et la discussion

---

(8) Le marquis de Montalembert a réalisé un fort de cette conception sur l'île d'Aix, au large de Rochefort, en 1775. Sur son œuvre et ses idées (que L. Carnot admira beaucoup), Cap. de Montalembert, *Le Marquis de Montalembert*, Revue historique de l'armée, 1956, p. 23-39.

(9) *Traité de la défense*..., p. 105 et 123, par exemple.

des dedans de la demi-lune ». Il faut ensuite quatre jours pour le passage du grand fossé, quatre pour la brèche dans la courtine, deux encore pour la « dispute » des brèches. A ce calcul, Vauban ajoute « fautes de l'ennemi, négligences de sa part et plus-value de la défense, estimée à quatre jours ». Deux jours enfin pour la négociation de la capitulation. « Total : quarante-huit jours » (10).

Ainsi, si tout se passe selon les règles, si la place est normalement pourvue de défenses et de soldats, si la garnison fait honnêtement ce qui lui appartient de faire pour s'opposer aux entreprises de l'assaillant, et si ce dernier ne commet pas de fautes trop lourdes dans la conduite du siège, le quarante-sixième jour la brèche est ouverte, l'ennemi en mesure de lancer le dernier assaut ; la place doit capituler, pour éviter l'emprisonnement de la garnison et la perte de son armement, le sac de la ville, le meurtre et le pillage. On bat la chamade, on échange des otages et des plénipotentiaires, on négocie les conditions de la reddition (11).

Puisque la place doit résister quarante-huit jours, tout doit être prévu, en approvisionnement de bouche et en munitions, pour ce même laps de temps ; il est préférable de ne pas accumuler plus d'aprovisionnement qu'il n'est nécessaire pour ces quarante-huit jours, car ils tomberaient aux mains de l'ennemi (12). Le nombre des soldats et de la population doit être également fixé en fonction de ces règles de la défense limitée dans le temps. Si l'on admet qu'il faut 600 hommes par bastion, plus une soixantaine de réserve ou de cavalerie pour les sorties offensives, une ville de quatre bastions doit pouvoir loger 3.000 soldats, une ville de six bastions 4.000. Une ville « idéale », comme Neuf-Brisach — elle avait été tracée octogonale — contiendra de 6.000 à 17.000 soldats ; elle ne devra

---

(10) *Ibid*, p. 31 et suiv.; L. Carnot, *op. cit.*, p. X, critique le principe même de ces calculs, comme aussi de ceux de Coromontaigne, fixant la durée de résistance à quarante jours de tranchée ouverte.

(11) Une longue explication sur ce point : *Traité de la défense*, p. 67 et suiv., 80 et suiv.

(12) Pourtant les provisions de bouche seront comptées plus largement, pour trois mois.

pas avoir plus de 10.000 à 15.000 habitants. Trop peuplée, elle devient difficile à défendre, car les habitants épuisent les provisions de bouche de l'armée et exercent une pression accrue sur le gouverneur pour hâter la capitulation, afin d'écourter le bombardement et d'éviter les risques d'une prise d'assaut [13].

Pas trop peuplée, la ville ne doit surtout pas être resserrée, dense. Vauban considère que le soldat doit être logé à part, dans des casernes, afin d'être préservé des contacts trop étroits avec la population. Les approvisionnement pour la durée du siège sont considérables, il faut les conserver dans des magasins d'intendance et dans des arsenaux ; des services sont nécessaires à l'armée, hôpital, cuisines, place de rassemblement. Les conséquences de ces préoccupations sont nettement visibles dans les constructions de Vauban ; il agrandira toutes les villes qu'il aura à fortifier, souvent pour des raisons purement militaires (et non en prévision de l'accroissement de la population, comme cela fut le cas à Lille) ; il établit, à l'intérieur de l'enceinte, de vastes places, des esplanades, ces dernières, en particulier, dans des villes munies des citadelles : Lille, Strasbourg, Tournai, etc... L'esplanade est, logiquement, le « découvert » qui est nécessaire pour protéger la citadelle, au cas où elle devrait se défendre après la capitulation de la ville.

Mais cet élargissement de l'enceinte ne nuit-il pas à sa sécurité, en entraînement l'allongement des fronts à défendre ? Point du tout. Au moyen âge, quand le rempart, muni ou non de fossé, était l'unique défense de la ville, il fallait en garder tout le pourtour contre une attaque brusquée. Quelques centaines d'hommes décidés suffisaient pour assaillir un point quelconque de l'enceinte, l'escalader au moyen d'échelles ou de machines amenées par surprise ; plusieurs attaques pouvaient être lancées à la fois. S'ils n'étaient pas parés tout le long de la muraille, les défenseurs devaient sans cesse courir au plus pressé, se rassembler rapidement à l'endroit menacé. Plus l'enceinte était réduite, plus il était facile de la garder

(13) Voir Col. NORMAND, *Tactique de fortification de Vauban*, Revue du Génie militaire, 1925.



LILLE en 1690, d'après un plan manuscrit de Vauban
(Archives du Génie)

et de se porter au point attaqué. Il n'en est plus du tout ainsi au XVIIe siècle. A moins d'une négligence grave de la part du gouverneur ou de la garnison, l'assaut par surprise n'est pas à craindre. Des sentinelles suffisent pour signaler l'approche de l'ennemi, quelques dizaines de tireurs peuvent interdire tout déplacement sur le découvert commandé par la place. Pour s'approcher en force de celle-ci, il faudra que l'assaillant creuse des tranchées et des boyaux, ce qui demande beaucoup de temps et beaucoup de travailleurs ; ces travaux sont tout de suite reconnus par la défense, qui saura de quel côté viendra l'attaque ; c'est là que l'on concentrera le meilleur de la troupe et de la batterie ; on surveillera le reste de l'enceinte en y plaçant des tireurs relativement peu nombreux. Sans doute, l'assaillant cherchera à tromper les défenseurs ; en même temps que les tranchées de l'« attaque principale », il entreprendra les travaux de la « fausse attaque », d'un autre côté de la place. Mais cette astuce peut être déjouée, son effet ne dure pas longtemps, le gouverneur a plusieurs jours devant lui pour reconnaître ces travaux, deviner les intentions de l'ennemi, et disposer ses troupes et ses batteries. Ainsi l'étendue accrue de l'enceinte n'est pas, au XVIIe siècle, un défaut de la fortification ; elle est même, plutôt, avantageuse à sa défense.

L'importance matérielle des travaux d'attaque — creusement des parallèles et des boyaux, terrassements pour batteries, voies à couvert pour les cheminements et approvisionnements, tout cela demande une main-d'œuvre considérable, des milliers de travailleurs, pour des sièges importants. Il faut aussi disposer de beaucoup de troupes, non pas tant pour lancer l'assaut, mais pour investir la place, pour l'isoler de tout secours extérieur, pour protéger les travailleurs et les parcs de siège (approvisionnements, artillerie, trains d'équipages) contre les sorties des assiégés ou contre une attaque brusquée d'une armée de secours. Souvent, on doit entourer les travaux de siège d'une ligne continue de tranchées et de fortins, dite ligne de circonvallation. Quand on agrandit le périmètre de la place forte, on oblige l'ennemi à multiplier le nombre de travailleurs et de soldats dans des proportions

beaucoup plus considérables que l'on ne multiplie le nombre des défenseurs. L'idée viendra même à Vauban — et à son célèbre rival hollandais, Coehorn — d'adjoindre aux villes fortifiées des « camps retranchés », très vastes, médiocrement fortifiés, mais pourvus de troupes nombreuses. Leur étendue est quelquefois telle, que l'ennemi ne pourra pas les investir. Coehorn réalisera cette idée à Bergen-op-Zoom (et la ville ne sera pas investie lors du siège de 1748) ; Vauban tracera les projets du camp de Belfort et de deux camps à proximité de Lille, à Wazemmes et à La Madeleine [14].

Mais le camp retranché est une solution exceptionnelle, que l'on ne saurait répéter sans immobiliser, en les vouant à la défense, des armées considérables. Il est beaucoup plus économique, militairement parlant, d'agrandir les places fortes en multipliant les « dehors », demi-lunes, ouvrages à cornes, forts détachés, reliés ou non entre eux en lignes défensives. Sans augmenter beaucoup la garnison (car la troupe chargée de les défendre se repliera, au fur et à mesure de l'avance ennemie, sur le corps de la place [15], on éloignera l'attaquant de son objectif final, on accumulera des obstacles plus nombreux sur son chemin, tout en lui rendant plus coûteux en hommes et en travaux l'investissement complet. Vauban et Coehorn rivaliseront d'ingéniosité pour accroître ces « dehors ». Ostende sera pourvue de quatre lignes de demi-lunes et de ravelins ; Vauban donnera aux fortifications et aux « dehors » de Huningue une surface huit fois supérieure à celle de la ville elle-même. Si ces idées n'étaient pas tout à fait nouvelles — Pagan les avait déjà préconisées — Vauban a tiré de ce principe les conséquences les plus logiques. Elles sont importantes pour la structure de la ville : celle-ci est désormais

---

(14) Sur les camps retranchés : *Traité de la défense*, p. 81-87 ; Vauban a écrit un « Traité de la fortification de campagne, autrement des camps retranchés » (tome X des « Oisivetés »), resté inédit. Il a proposé l'établissement des camps à Menin, à Charlemont, à Dinan, à Philippeville, à Thionville ; il a, en partie, réalisé celui de Dunkerque, en 1705-1706.

(15) Il faut pourtant prévoir des pertes partielles dans les troupes affectées aux ouvrages extérieurs, et augmenter, dans une certaine proportion, la garnison : *Traité de la défense*, p. 34-35.

coupée radicalement de la campagne, car des zones *non aedificandi* élargissent encore le périmètre isolant l'agglomération ; les faubourgs ne peuvent plus s'établir aux portes de la cité, le long des voies d'accès ; ils sont rejetés au loin ; la ville ne peut plus s'accroître normalement, par extension de ses faubourgs et par leur rattachement final à l'agglomération, à l'intérieur de l'enceinte. Si l'on veut agrandir l'espace intérieur d'une ville fortifiée au XVIIe siècle, il faut refaire, à très grands frais, la majeure partie de ses fortifications. On s'y résoudra rarement ; Lille attendra un siècle et demi avant que l'on ne décide cet agrandissement, et, comprimée dans une enceinte trop coûteuse à transformer, elle ne pourra pas s'accroître au XVIIIe siècle. Il en sera de même à Grenoble, par exemple, et même à Strasbourg.

Un autre caractère urbain général est déduit des nécessités défensives : la régularité du pourtour de l'enceinte. Les lois immuables du défilement contre les projectiles à trajectoire tendue, et de flanquement, au moyen de ces tirs, des courtines et des bastions, imposent au pourtour de la ville un tracé polygonal, aussi régulier et géométrique que la conformation du terrain le permet. Bâties en terrain plat, les villes de Huningue, de Neuf-Brisach seront des polygones simples. Quelquefois, comme à Bayonne, Vauban n'hésitera pas à modifier le relief d'une colline pour asseoir « régulièrement » ses défenses. Il cherchera cette régularité même dans ses travaux de remaniement des places anciennes : ainsi à Ath et à Toul, à Phalsbourg, à Maubeuge et ailleurs encore. L'égalisation du tracé extérieur de Toul, en particulier, est significative, Vauban ne conservera de l'ancien pourtour, fortifié au moyen âge, qu'une portion très faible, au Sud, à proximité de la cathédrale ; il ajoutera des quartiers importants au Nord et au Sud-Ouest, pour obtenir un ovale presque régulier, à huit bastions et à huit pans. Toute irrégularité de tracé est génératrice des difficultés dans la disposition des feux de flanquement ou des feux croisés ; mais Vauban tracera des enceintes rectangulaires, à quatre bastions (citadelle de Bayonne, Montlouis), des pentagones (Huningue, citadelle de Strasbourg), des hexagones (Longwy, citadelle de Lille), des

octogones (Neuf-Brisach). Sans doute, toutes les fois qu'il lui est permis de profiter des défenses naturelles — escarpement à pic du rocher, comme au Mont-Dauphin — Vauban renoncera à la régularité parfaite ; dans des grandes villes, comme Lille, Tournai, Arras ou Douai, il ne pourra pas « remodeler » le pourtour de la cité. Ce qui comptera, dans ces cas, sera de disposer, sur des rencontres des pans coupés de l'enceinte, les bastions à distances convenables, et de bien garnir les « dehors ». Dernier point à relever, la distance entre les bastions. C'était un des impératifs les plus catégoriques de la fortification, depuis Errard de Bar-le-Duc, que de règler cette distance d'après la portée de tir d'arquebuse tout d'abord, de mousquet ensuite, de fusil, inventé au XVII[e] siècle, enfin. Théoriquement, on doit donner à la courtine comprise entre deux flancs de bastion une longueur inférieure à deux fois la portée d'arme à feu, pour que le tir venant de ces flancs puisse interdir l'approche de la courtine. Le mousquet porte à cent pas environ, le fusil à deux cents pas. Ainsi la distance entre les bastions ne doit pas dépasser, à l'époque de Vauban, quatre cents pas ; cette règle permet de déterminer l'étendue de l'enceinte et le nombre nécessaire des bastions. Vauban, dans ce que l'on a appelé son « troisième système », brise cette règle, en donnant aux courtines le tracé à redents ; il crée ainsi, sur l'étendue du rempart, deux flancs droits, qui protègent la partie centrale de la courtine ; on peut éloigner davantage les bastions, c'est-à-dire agrandir la ville, sans accroître considérablement le nombre des défenseurs. C'est à Neuf-Brisach, en particulier, que ce système a été employé[16].

Ainsi tout se tient dans l'esprit logique de Vauban : la ville ne doit pas être trop peuplée, mais il faut en tracer le pourtour aussi vaste que cela est compatible avec les moyens militaires dont on dispose ; on « agrandit » — artificiellement, dirait-on — le périmètre, sans avoir à multiplier les bastions et le nombre des défenseurs, en multipliant les « dehors », en éloignant les bastions les uns des autres. Le tracé polygonal et

---

(16) Les « systèmes » de Vauban ont donné lieu à d'innombrables études, anciennes et récentes : cf. Col. ROCHAS, *Vauban*, Paris, 1910, vol. I ; Col. LAZARD, *Vauban*, Paris, 1935, p. 376-390.

régulier de l'enceinte est le plus commode à tracer, le plus efficace, mais on ne cherchera pas à le réaliser à tout prix ; on cherchera plutôt à utiliser les ressources du terrain (escarpements, terrains inondables, etc...).



A côté de ces données militaires, interviennent, dans l'œuvre de Vauban, des considérations d'un autre ordre : son goût inné de la régularité et de la géométrie, son souci de la « viabilité » sociale et économique et, parfois, surtout dans ses travaux et ses projets portuaires, son audace à prévoir l'avenir. La défense des côtes, l'aménagement des ports-abris pour la flotte, ont été une des plus constantes préoccupations de Vauban ; il a beaucoup pensé au commerce maritime, au développement des colonies américaines ; son grandiose projet pour Saint-Servan, son idée de grand port à Antibes, ne correspondent pas aux nécessités militaires immédiates, mais à la prévision des nécessités politiques et économiques futures.

En ce qui concerne les tracés intérieurs des villes, Vauban est très évidemment héritier d'une tradition déjà longue, comme l'observe Pierre Lavedan (17). Les tracés réguliers en échiquier (plan « orthogonal », comme dans les villes neuves du Midi de la France au moyen âge, et comme dans l'Antiquité) et ceux en étoile (plan « radio-concentrique »), ont été remis à la mode par des théoriciens de la Renaissance. Le plan rayonnant, en étoile, en particulier, au pourtour de ville circulaire, polygonal ou même carré, à place centrale où se rencontrent toutes les voies de la cité, a été une des formes préférées du XVIe et du XVIIe siècles, non seulement dans des quartiers d'apparat de grandes villes (comme Rome), ou dans des villes de résidence (comme Versailles), mais encore dans des villes militaires, forteresses bâties d'un seul jet, Villefranche-sur-Meuse, Mariembourg, Rocroi, Palma Nuova au XVIe siècle, Grammichele ou Charleroi au XVIIe ; cette dernière ville, bâtie en 1663, a été transformée par Vauban à partir de 1693.

---

(17) P. Lavedan, *op. cit.*, p. 225.

Vauban n'emploiera jamais ce plan. Il restera fidèle à l'autre famille de tracés réguliers, au « plan orthogonal » inscrit dans une enceinte polygonale, plan inspiré par Vitry-le-François de Marini (1545), la ville neuve de Nancy (1588-1600), Charleville (1608), etc... Toutes les créations neuves de Vauban — Neuf-Brisach, Huningue, Longwy, Sarrelouis, Mont-Dauphin,



SARRELOUIS, d'après la gravure de N. de Fer (1705)

Montlouis — encore conservées, ou celles qui ont disparu (Montroyal et Fort-Louis-du-Rhin) seront de plan semblable, à rues se coupant à l'angle droit, à îlots de forme carrée ou rectangulaire. Peut-on attribuer ce « choix » à des nécessités militaires ? Il ne semble pas. Le défilement des rues aux tirs

des batteries ennemies ne peut pas entrer en ligne de compte, car les voies sont « protégées » en quelque sorte contre ces tirs par l'élévation des remparts, par les portes monumentales, etc. et car rien ne protège l'intérieur de la ville contre les tirs plongeants des mortiers de siège. Il n'y avait pas plus de raison défensive de choisir un système plutôt qu'un autre. Il s'agit ici, plutôt, d'une « commodité » de tracé des îlots, de partage des parcelles, de construction d'habitations à alignements continus. Vauban ne cherchera d'ailleurs pas à appliquer ce plan dans toute sa rigueur géométrique, en tant que principe esthétique absolu. A Lille, les deux voies principales du nouveau quartier, les rues Royale et Saint-Pierre-Neuve convergent vers la porte Saint-André, et ne font que se raccorder aux tracés des voies de la vieille ville. Dans son projet pour Saint-Servan, Vauban superpose la trame relativement régulière des voies neuves aux voies obliques, qui suivent d'anciennes routes de communication entre les agglomérations de la presqu'île.

Il y a plus à dire sur sa préoccupation à distribuer les emplacements des « services ». Il installe toujours, au centre géométrique de la cité nouvelle, ou au milieu du quartier neuf, une place carrée ou rectangulaire, vaste, réservée — selon le principe de la grande place centrale de Vitry-le-François — aux rassemblements des troupes, aux parades et aux exercices ; quand une esplanade est établie entre la citadelle et la ville (Lille, Strasbourg, Perpignan, Tournai...) on pourra faire économie de la « place d'armes », mais les villes neuves la comportent toujours. C'est là que sont groupés les principaux « services » militaires : la maison du gouverneur, l'arsenal, l'intendance, l'hôpital militaire, l'église de la garnison. Quant aux casernes, aux cuisines, aux magasins à poudre, ils sont répartis près des remparts, sur le pourtour de la ville. L'exemple le plus parfait de cette disposition est à Neuf-Brisach, où les casernes (munies de vastes cuisines), entourent la ville proprement dite. Rien de plus logique : les organes de commandement, de refuge et d'approvisionnement sont au centre de la cité, les organes d'exécution à proximité des endroits où la tâche doit être accomplie.

Remarquons que, comme à Vitry-le-François (qui a été un exemple de logique de distribution pour plus d'un siècle), la « place d'armes » n'est pas la place du marché, la place municipale. Si l'église, à Neuf-Brisach, à Longwy, à Huningue se trouve sur la place, l'hôtel de ville, l'école, les halles marchandes en sont séparés (ou devaient, tout au moins, l'être à l'origine) (18). A Neuf-Brisach, ville importante, un hôpital civil, deux couvents, un collège des Jésuites, se répartissent entre la place d'armes et les casernes, dans les parties « habitables » de la ville. A Lille, à Arras, à Tournai, c'est-à-dire dans les grandes cités, anciennes et très peuplées, la construction d'une citadelle sépare encore plus catégoriquement la vie civile de la vie militaire, car c'est dans la citadelle que se trouvent les principaux organes de commandement et d'exécution, l'esplanade servant de « place d'armes ».

On pourrait commenter encore plus longuement ce « fonctionalisme » de l'ordonnance urbaine des villes de Vauban. Pour des bâtiments militaires, casernes, hôpitaux, arsenaux, il adopte, le plus souvent, des élévations sévères, à deux ou à trois étages, bâties selon la coutume du pays, sobrement ornées de chaînages de pierre, de brique, ou, éventuellement, de pilastres. Il abandonne à l'initiative privée l'aspect des habitations particulières (ceci est surtout visible sur le plan-relief de Huningue, exécuté au milieu du XVIIIe siècle (19), où l'on voit des maisons en pans de bois, selon la mode alsacienne, voisiner avec les constructions militaires en briques et pierre). Il semble fixer pourtant la hauteur des maisons, qui ne doivent pas dépasser celle des constructions militaires, comme elles

---

(18) On possède de nombreux plans de Vauban pour Neuf-Brisach (six plans d'ensemble aux Archives du Génie, un au Musée des Plans-Reliefs, en plus de nombreux plans d'édifices contresignés par lui). La confrontation des projets de 1696-1698 avec le plan-relief de 1706 et avec les plans militaires du XVIIIe siècle (après l'achèvement de la place par Coromontaigne), montre que des modifications importantes ont été faites dans la distribution des édifices civils (école, hôtel de ville, etc.).

(19) Le plan-relief de Huningue date de 1756 seulement. Sur Huningue, K. TSCHAMBER, *Geschichte der Stadt und ehemaligen Festung Hüningen*, St. Louis, 1894.

ne doivent pas être plus basses de beaucoup, et cela afin de ne pas permettre de repérer par l'ennemi les édifices importants de la cité. Dans certains cas, à Mont-Dauphin, par exemple, ville « inachevée » dans ses habitations, car elle n'a jamais pu attirer la population sur ce plateau aride et exposé à tous les vents, on voit nettement la part laissée à l'initiative privée dans le remplissage de la trame régulière et bien ordonnée par l'ingénieur militaire.

Un autre aspect de l'œuvre de Vauban urbaniste est son intérêt pour les conditions financières des travaux, pour l'« adaptation » des agrandissements proposés à l'économie de la ville. On a, dans ses « mémoires » sur Tournai, sur Lille, sur Valenciennes (et sans doute dans beaucoup d'autres encore), de longs passages qui touchent à la situation économique des villes. Vauban fait rechercher des renseignements sur les occupations des habitants, sur l'état du commerce, de l'industrie ; au moment du rattachement de Lille à la France, il prévoit le développement de la cité, et se préoccupe des privilèges qui pourraient favoriser ce développement [20]. Il considère que la fortification solide de la ville, en mettant à l'abri la population, est une affaire « rentable ».

Il expose ses projets dans une longue lettre à Louvois, datée du 21 novembre 1669. On agrandira la ville vers le Nord, pour rejoindre les fortifications de la citadelle, en construction depuis un an déjà. La ville est trop pleine, dit-il, on loge dans les caves, l'hygiène de la population est déplorable. Il faut de la place pour l'habitant comme pour la garnison. Il propose une augmentation de 95.963 verges, dont le tiers irait à la fortification ; en déduisant la surface des rues, des édifices publics, il resterait 52.562 verges de terrain à bâtir, que l'on pourrait vendre à 25 florins la verge. On obtiendrait ainsi 1.642.656 livres ; or l'expropriation des terrains nécessaires au projet ne coûterait pas plus de 160.000 livres, et les travaux de voierie et de fortification s'élèveraient à 750.000 livres environ. Un bénéfice de 746.000 livres est à escompter de la

---

[20] Voir les études de SAUTAI (1911) et A. DE SAINT-LÉGER, *Histoire de Lille des origines à 1789*, Lille, 1942, p. 257 et suiv.



Plan-relief de NEUF-BRISACH (1706). - Musée des Plans-Reliefs, Paris



Plan-relief de TOUL (1860) - Musée des Plans-Reliefs, Paris

transaction, on le consacrerait à payer les dettes de la construction de la citadelle, et on pourrait encore renforcer les défenses vers Fives, aux flancs Est et Sud de la ville ; la municipalité avancerait la mise de fond pour expropriations. Louvois pensait que Vauban surévaluait les bénéfices de l'opération. Elle a pourtant été entreprise, la ville prêtant 200.000 livres ; le traité entre le Roi et la municipalité a été signé en avril 1670. En 1674, l'enceinte des nouveaux quartiers était presque finie, et près de 800.000 livres récupérés de la vente des terrains. Finalement, l'opération a été moins avantageuse que ne le pensait Vauban ; il y eut des frais supplémentaires, la construction de l'église Saint-André, la démolition et la reconstruction de celle de La Madeleine, etc... Il y eut aussi des abus dans la distribution gratuite des terrains, dans les ventes au rabais, dans la non-récupération de la plus-value des terrains, que les anciens propriétaires entendaient conserver [21]. Mais enfin, le résultat militaire et démographique était favorable : la défense de Lille en 1708, une des plus belles et des plus longues de l'histoire des guerres des Flandres, le prouve, comme aussi l'accroissement de la population de la ville. En 1667, la ville comptait un peu moins de 40.000 habitants ; en 1688 (malgré les épidémies des années 1668 et 1670), elle en comptait plus de 53.000. Mais la croissance allait s'arrêter, malgré l'amélioration des voies navigables de la Deule et de la Scarpe, réalisée entre 1686 et 1693. A la fin du XVIIIe siècle, Lille, à nouveau surpeuplée, n'avait que 60.000 habitants. La ceinture fortifiée avait arrêté son développement.

Telle qu'elle avait été tracée par Vauban et érigée en peu d'années, la « ville-neuve » avait grande allure, comparée à la « vieille-ville », avec ses ruelles étroites, ses « cours » et ses impasses. Deux rues principales droites et larges allaient vers la porte Saint-André, coupées par cinq rues transversales; les îlots étaient spacieux, bien aérés, où prirent place de grandes maisons bourgeoises et des hôtels particuliers, munis de jardins. Une place de commerce — le Marché aux chevaux

---

(21) Nous avons suivi M. SAUTAI, *L'œuvre de Vauban à Lille*, Paris, 1911.

— a été installée à proximité du canal, dans la partie Est du nouveau quartier. L'effort proprement architectural a été pourtant, pratiquement nul ; c'est la municipalité qui fit observer certaines règles d'uniformité dans l'élévation des façades [22]. Quant aux portes, la seule qui mérite attention, la Porte de Paris, a été érigée à l'autre extrémité de la ville, sur projets de Simon Vollant, principal aide de Vauban à Lille.

Des études semblables à celle de Sautai sur Lille devraient être entreprises sur les agrandissements de Toul, de Besançon, de Dunkerque, de Brest, du Havre [23]. Le plus souvent, à ce qu'il semble, l'initiative des opérations immobilières échappait à Vauban ; les villes, en contribuant puissamment aux frais de la fortification, se réservaient les bénéfices de ces opérations et entendraient les conduire à leur guise. On le voit nettement à Besançon, où les grandes ordonnances architecturales de l'actuel quai Vauban, face au Battant, n'ont pas été décidées par Vauban, mais contre sa volonté, qui était d'établir sur la rive du Doubs la seconde ligne fortifiée de la ville[24]. L'œuvre proprement architecturale de Vauban est d'un intérêt secondaire (à part, peut-être, les portes de Strasbourg) [25]: souvent, même à Neuf-Brisach, les projets des façades et des édifices sont fournis par des aides locaux, chargés de l'exécution des plans généraux de Vauban. Les œuvres que l'on doit lui attribuer, comme les églises de Mont-Royal, de Mont-Dauphin, de Neuf-Brisach, de Briançon, n'ont qu'un intérêt architectural limité. Ce n'est pas à ce titre que Vauban fit une œuvre durable.

---

(22) P. Parent, *L'architecture civile à Lille au XVIIe siècle*, Lille, 1925, p. 164.

(23) Ce qui existe est loin de satisfaire : A. Thiéry, *Histoire de la ville de Toul*, Paris, 1841, col. Rochas, *Documents inédits sur Besançon*, Bulletin de la Soc. Emulation du Doubs, 1880 ; E. Mariage, *Les fortifications de Valenciennes*, Valenciennes, 1890-1895; H. Bardy, *Vauban et la fortification de Belfort*, Belfort, 1904 ; P. Canestrier, *L'œuvre de Vauban dans les Alpes-Maritimes*, Congrès Vauban, 1933, p. 105 et suiv., etc.

(24) Col. Lazard, *op. cit.*, p. 208.

(25) R. Danis, *Vauban architecte*, Architecture, août 1934 ; Col. Normand, *Le goût artistique de Vauban*, Revue du Génie Militaire, 1925, p. 105-116 ; L. Hautecœur, *op. cit.*, p. 502-510.

Le dernier chapitre de son activité d'urbaniste concerne les ports de mer. Il est assez curieux de constater que c'est dans ce domaine que ce bourguignon, qui fut Lieutenant-général des armées du Ponant et avait même, à plusieurs reprises, autorité sur la flotte, fit preuve de plus d'audace et de compréhension. Pendant toute la seconde moitié de sa vie, après 1675, Vauban a été préoccupé par la question des ports, en tant que bases militaires dans la lutte contre l'Angleterre, la Hollande ou l'Espagne, mais aussi en tant que points d'attache des flottes commerciales, destinées aux liaisons avec le Canada ou l'Orient. Il travailla aux défenses de Nieuport, de Calais, de Dunkerque, de Dieppe, du Havre, de Granville, de Saint-Malo, de Brest, de Lorient, de Belle-Ile, de toutes les bases navales du Sud-Ouest (et en particulier à l'île de Ré, à l'île d'Oléron et à l'embouchure de la Gironde, qu'il « barra » de la ligne puissante du Fort-Médoc, Fort-Paté et Blaye) ; en Méditerranée, il s'occupa des ports du Roussillon, de Sète, de Marseille, de Toulon, d'Antibes, de Nice, etc... Il considérait les ports de la Manche comme pures bases militaires, points d'appui contre les flottes ennemies ; il pensait que le Havre de Grâce était trop exposé pour être un grand port commercial ; Brest, qui a été pour lui un souci constant, lui semblait situé sur un bras de mer trop large, puisque les vaisseaux embossés dans le Goulet pouvaient échapper aux batteries des côtes. Il préconisa comme grand port militaire la rade de Cherbourg — mais il ne put y faire que des travaux de seconde importance. En Méditerranée, Marseille n'eut pas ses préférences [26], ni même Toulon, où il prit pourtant d'admirables décisions de défense de la rade. Il donna pour Antibes un projet, qui réunissait la ville, déjà fortifiée, et le Fort Quarré, en entourant la rade, qu'il voulait approfondie et protégée par des jetées ; il pensait que ce projet était « le plus beau et le plus noble » de ceux qu'il ait faits [27]. Mais ce

---

(26) Voir son mémoire du 11 avril 1701, aux archives du Génie.

(27) Cité par P. Canestrier, *Vauban et la Côte d'Azur*, *Congrès Vauban*, 1933, p. 123. On conserve, aux Archives du Génie, les plans de ce projet grandiose, de 1700-1701.

projet n'a pas été réalisé, pas plus que celui de Saint-Malo-Saint-Servan.

Prenons pour exemple ce dernier projet, pour montrer la conséquence de la politique maritime de Vauban, sa prévision d'un avenir colonial (que le traité d'Utrecht allait compromettre). En 1696, au moment même où, chargé de la défense des côtes, il bâtissait les forts sur des îlots protégeant l'embouchure de la Rance et refaisait les boulevards de la cité corsaire, découverts à marée basse, Vauban concevait un grandiose projet de la réunion, par une digue à écluse, de la presqu'île de Saint-Servan à la presqu'île de Saint-Malo. L'avantage de ce projet, qu'il exposa dans un mémoire et dans des notes accompagnants ses plans[28], était de ménager un grand bassin restant à flot même à marée basse, protégé par une digue-écluse fortifiée contre toute entreprise ennemie. Le bassin serait assez vaste pour contenir une grande flotte ; de longs quais seraient construits sur son pourtour méridional ; une grande ville, de 40.000 habitants, serait créée à Saint-Servan, en réunissant plusieurs hameaux et villages, facile à défendre du côté de la Rance par ses escarpements, du côté de terre par un front bastionné. Le commerce maritime pourrait s'y développer en toute sécurité, mieux que dans aucun autre port de Normandie ou de Bretagne. Le projet n'a pas été réalisé, aussi bien en raison des circonstances politiques, peu favorables aux entreprises de longue haleine, d'une urgence militaire secondaire, qu'en raison des protestations des malouins. Ceux-ci adressèrent au Roi un « placet », en 1697, invoquant leurs privilèges séculaires de navigation et de commerce, qui disparaîtraient avec l'établissement du grand port. On a conservé l'exemplaire de ce livret annoté par Vauban, qui réfutait les arguments des magistrats et des notables, en affirmant l'intérêt général du royaume à telle entreprise, et les nécessités de développement futur du commerce avec les

---

(28) Deux plans de Vauban, avec commentaires, sont aux Archives du Génie, datés de 1696 et de 1697 ; un autre, daté du 27 mars 1696, est au Musée des Plans-Reliefs. F. Gazin, dans son inventaire des manuscrits de Vauban (*Congrès Vauban*, 1933, p. 357) en signale un autre à l'ancienne chefferie de Rennes, du 6 avril 1698.



SAINT-SERVAN et SAINT-MALO, d'après le projet de Vauban de 1696 (Musée des Plans-Reliefs)

terres d'outre-mer (29). Vauban dressa même, en 1697, un nouveau plan, à peine différent du premier par quelques détails. Rien n'a été fait, ni de son vivant, ni au XVIIIe siècle, encore que l'idée ait été reprise deux fois (30), avec des variantes secondaires, par des ingénieurs de Louis XV. Il a fallu attendre le XIXe siècle, 1838, pour que le grand dessein de Vauban soit réalisé, à un moment où il était sans doute périmé, puisque le développement du tonnage des navires, de navigation fluviale et de communication terrestre, ne permettait plus à Saint-Malo, désavantagé par la géographie, de prendre place parmi les grands ports français. La digue-écluse du XIXe siècle a, évidemment, des dispositions assez différentes de celle que prévoyait Vauban ; les quatre bassins actuels — bassin Vauban, bassin Duguay-Trouin, bassin Bouvet et la « mare aux canards » — n'occupent que la moitié environ du bassin prévu au XVIIe siècle, qui devait s'étendre au delà de l'actuel boulevard des Talards.

Au point de vue de l'urbanisme, les plans pour Saint-Servan ont, à notre sens, une importance particulière dans l'œuvre de Vauban, car ce sont les seuls qui se rapportent à la création non d'une cité-forteresse (avec ses impératifs militaires : pas trop peuplée, pas trop resserrée), mais d'une grande ville de 40.000 habitants, et pouvant en contenir bien plus. L'espace prévu pour la grande ville de Saint-Servan devait être limité, au Sud, par une enceinte partant de l'actuel cimetière du Rosais et aboutissant au grand bassin à proximité de l'actuel stade. Terrain considérable, plus vaste que l'agglomération de Saint-Servan au XXe siècle, irrégulier dans son relief et dans son pourtour. Le problème de la distribution des voies se compliquait du fait de la nécessité de desservir la pointe d'Aleth et la tête de la digue-écluse — voie de communication

(29) Ce placet a été imprimé au XIXe siècle : *Projet d'un bassin à flot dans le Grand-Bay*, Saint-Malo, 1828 ; sur ces questions, voir P. Balnéat, *Statistique monumentale de l'Ille-et-Vilaine*, Paris, 1927-1929, vol. I, p. 487-601.

(30) Le Musée des Plans-Reliefs conserve, notamment, un plan anonyme de 1757 reproduisant les projets de La Rozière (1757) et un autre, de 1758, avec les projets de Mazin.

avec Saint-Malo — par des rues principales, forcément obliques, et qui ne pouvaient que suivre le tracé des routes existantes. D'autre part, le terrain n'était pas absolument libre de constructions, que Vauban entendait conserver. L'idée générale a été d'établir, à la jonction des deux voies obliques principales, une vaste place carrée, de plus de cent cinquante mètres de côté, axée sur une grande voie Sud (que suit actuellement, approximativement, le boulevard Douville), en distribuant toute une trame de voies parallèles qui déterminent des îlots carrés. Le long de l'Anse des Sablons et le long du grand bassin à flot, des quais, doublés de voies parallèles à leur tracé, devaient se raccorder au mieux à la trame générale de la ville. Les projets n'ont pas été poussés assez en détail pour que l'on sache comment Vauban entendait distribuer les « services » publics et militaires. Il semble que la pointe d'Aleth devait être réservée à la garnison (un fort y a été bâti par la suite), la petite anse du Solidor devait être aménagée en port auxiliaire. Le centre « monumental » devait être évidemment, la grande place carrée, reliée par une large voie à la porte principale de la ville, au Sud. Ainsi, semble-t-il, le goût permanent de Vauban pour des ordonnances régulières se conciliait, dans ce projet, avec les données multiples, les unes topographiques, les autres économiques, puisque, en sauvegardant le tracé des anciennes routes, on limitait l'importance des expropriations et des démolitions.

Ce qui nous frappe dans ce projet — comme, peut-être dans toutes les réalisations de Vauban — c'est une sorte de désintéressement pour les problèmes de perspective et d'effet architectural. Rien de plus éloigné de son urbanisme utilitaire que le souci de grandioses alignements des avenues de Versailles, ou d'espaces clos pour servir de cadre à une statue, à un monument. Quand, sur une place rectangulaire, il cherche l'emplacement de l'église, il ne lui vient jamais l'idée de choisir une position centrale, axiale ; il ne veut rien sacrifier de la commodité et de la logique des circulations et des dégagements de la place. Urbanisme pratique, aussi bien dans les places fortes, dont les dimensions, la distribution, le tracé du pourtour sont déduits des conceptions stratégiques et tactiques

en cours à son époque, que dans les villes agrandies ou projetées pour des raisons économiques, où le confort de l'habitation, la facilité des circulations, l'adaptation de la cité à un rôle donné le préoccupent à peu près exclusivement. Sans doute trouvons-nous aujourd'hui, en visitant Neuf-Brisach ou la citadelle de Lille, un contentement d'ordre esphétique, né de la régularité des alignements, de la simplicité toute classique des élévations, du sens de la grandeur qui se dégage de ces immenses travaux. Nous rejoignons ainsi le sentiment de Vauban lui-même, qui n'avait rien d'un esthète, mais qui écrivait souvent, en parlant de ses réalisations, qu'elles étaient « belles et nobles », tant était vive en lui la satisfaction de créer un ordre, rigoureusement déduit des nécessités multiples.

Louis Grodecki,
Conservateur du Musée des Plans-Reliefs.

Polémiques autour de Michel-Ange

AU XVIIe SIÈCLE

UN vocabulaire qui se cherche, une pensée mal accoutumée encore à transposer ses jugements en concepts abstraits, d'apparents lieux communs trouvant immédiatement une explication simple et spécieuse, semblent avoir jusqu'ici rejeté dans l'ombre la critique artistique du XVIIe siècle français. Point d'éditions modernes, nulle documentation solide sur les œuvres et les auteurs [(1)]. Pourtant, en ce domaine aussi, le siècle de Louis XIV avait voulu, et réalisé, sa suprématie [(2)]. Les milieux artistiques, non moins vivants, non moins divers que les milieux littéraires, s'étaient efforcés de raisonner et de fixer leur idéal, en faisant valoir à la fois les droits de la peinture et de la pensée françaises. En quelques années surgit un ensemble d'ouvrages de polémique, de théorie et d'histoire, où seule notre ignorance voit

---

(1) Il faut toujours recourir aux premiers chapitres du livre de FONTAINE, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, Paris, 1909. La part consacrée par SCHLOSSER à la critique d'art française dan sa *Kunstliteratur* (1924) n'est nullement au niveau des autres parties de ce monumental ouvrage ; un violent préjugé antifrançais, qui ne se dissimule pas, et l'incompréhension totale de notre « classicisme », enlèvent beaucoup à la valeur de ses jugements; la bibliographie elle-même, dispersée et souvent imprécise, contient des lacunes que n'a pas comblées la toute récente édition italienne, *La letteratura artistica*, Firenze, 1956. On attachera plus d'importance aux aperçus de M. Lionello VENTURI dans sa précieuse étude, *Storia della Critica d'Arte* (éd. italienne, Firenze, 1945).

(2) Schlosser lui-même doit reconnaître que la France *assume in questo periodo anche la guida della teoria artistica ;* non seulement les ouvrages français sont désormais les plus nombreux, les plus importants et les plus souvent traduits : mais Malvasia, Carlo Dati dédient leurs ouvrages à Louis XIV, Bellori ses *Vies* à Colbert.

un fatras de compilations sans règles et de discussions mesquines.

Rien n'est plus injuste. Loin de recopier les auteurs d'Italie, un Félibien, un Roger de Piles en appellent aux principes cartésiens du droit de repenser hors de tout préjugé le système des beaux-arts ; et nulle critique ne s'était jusqu'alors plus fréquemment libérée des thèmes et des modèles littéraires imposés par la tradition. Lors même que s'imposait une histoire qu'on ne pouvait songer à remanier, les jugements demeuraient médités et consentis. C'est ce qui apparaîtra clairement, croyons-nous, dans ces polémiques autour de Michel-Ange que nous voudrions évoquer. En suivant leur développement — et l'on nous pardonnera de faire large part aux textes — en essayant de retrouver les diverses tendances qui s'y affrontèrent et les principes esthétiques qui s'y trouvaient impliqués, peut-être verrons-nous également s'esquisser quelques traits de la vie artistique du XVIIe siècle qui ne paraîtront point négligeables. Un autre motif encore nous faisait choisir cet exemple : ces polémiques sont demeurées presque entièrement inaperçues, et seul Philippe de Chennevières, avec son amoureuse attention pour tout ce qui touchait au XVIIe siècle, en avait, voici plus de cent ans, pressenti l'importance [3]; nous aimerions que ces quelques pages fussent un modeste hommage à des travaux trop oubliés aujourd'hui.

*

Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, Michel-Ange jouit en France d'une gloire incontestée. La première Ecole de Fontainebleau crée autour de son nom un prestige que la seconde va renforçant. Les œuvres, si mal connues soient-elles, en offrent maint témoignage ; les textes ne sont pas moins probants. De Marot à Du Bellay ou Amadis Jamyn, de Geoffroy Tory à La Boderie ou Flurence Rivault, *Michel l'Ange, l'Ange Micaël,* est le nom qui de loin revient le plus souvent, quand il n'est pas le seul

---

[3] Cf. le tome III de ses *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques Peintres Provinciaux de l'Ancienne France* (Paris, 1854, p. 73 sqq.).

à être rapporté [4]. Citons seulement cette strophe peu connue, qui donne très bien le ton des louanges, où la banalité du lieu commun laisse entrevoir la raison profonde de cette révérence: entre tous, Michel-Ange est celui qui a su rivaliser avec la perfection enviée de l'art antique :

> Tant que sera le Tibre et la course de Loire
> Michelange vivra, et jamais obscurci
> Ne sera son beau nom, pour avoir eu souci
> D'envier aux plus vieux la palme et la victoire.
>
> (Louis d'Orléans, troisième quart du XVIe siècle).

Michel-Ange, et non pas Raphaël. Car en dépit des belles gravures de Marc-Antoine, en dépit des toiles conservées précieusement à Fontainebleau, Raphaël n'atteint pas à la gloire du décorateur de la Sixtine. La rivalité des deux artistes, proposée par Vasari à la méditation de l'avenir, semble n'avoir pas encore d'écho en France. Recourons plutôt au meilleur témoin de ce temps, Blaise de Vigenère, dont les gros ouvrages résument la pensée de la Renaissance et la transmettent au siècle suivant, qui ne cessera jamais de les feuilleter : à notre connaissance le brave Bourbonnais ne semble se souvenir ni des Stances ni des Loges, et se contente de citer le *Banquet des Dieux* de la Farnésine et la *Transfiguration*, alors à S. Pietro in Montorio ; en revanche, il insiste sur les œuvres de Michel-Ange, des fresques de la Chapelle Pauline à celles de la *Chapelle Sixte*, avec ses prophètes « *qui sont ès voultes* » et le *Jugement* « *qui est un plat fons* ». Car pour lui, comme pour ses contemporains, l'artiste par excellence, c'est Michel-Ange,

> Michel-Ange qui a surpassé en l'une et l'autre (*c'est-à-dire en peinture et en sculpture*) toute cette dernière vollée d'excellens Maistres, depuis que les bonnes arts et sciences commencèrent à se resveiller.
>
> (La *Suitte de Philostrate*, éd. de 1602, p. 103 v°).

---

(4) Voir l'article de R. Lebègue, *Les artistes italiens de la Renaissance et les écrivains du temps*, dans *L'Art et la Pensée de Léonard de Vinci*, Alger, 1953-54.

Mais qu'à présent nous ouvrions les ouvrages français de la fin du XVIIe ou du XVIIIe siècle, et nous constaterons que s'ils viennent à parler de Michel-Ange, ils le font en termes tout différents. Certes, l'artiste demeure fameux entre tous, et son œuvre de peintre, de sculpteur et d'architecte, connue et admirée : mais on assiste à une sorte de renversement dans la hiérarchie. Jusque là le peintre était considéré comme le plus grand qui fût, et l'on s'attachait presque moins au sculpteur et à l'architecte ; désormais, ce dernier reçoit des éloges sans réserves, le sculpteur conserve sa gloire presque intacte, mais le peintre est l'objet des plus vives critiques. Il arrive qu'un homme de goût, ayant l'heur de visiter la Sixtine, se laisse arracher un témoignage d'admiration : et l'excellent Président de Brosses ne peut se retenir de comparer la *furie* de Michel-Ange au *sublime du grand Corneille :* mais c'est avec réticences [5]. L'opinion courante, demandons-la, par exemple, à cet opuscule choisi entre vingt autres aussi significatifs : les *Lettres pittoresques à l'occasion des tableaux exposés au Salon en* 1777 (Paris, P.-F. Gueffier) : le jeune apprenti qui cherche à atteindre le temple idéal de la Peinture y reçoit cette leçon de la bouche du Poussin son guide :

Je demandai au Poussin pourquoi Michel-Ange n'étoit pas du nombre des neuf peintres dont les statues colossales courronnoient le haut du Temple.

« C'est, me répondit-il, que Michel-Ange, le génie le plus puissant peut-être pour les Arts que la nature ait produit dans ces temps modernes, ne fut pas aussi grand peintre que grand sculpteur et grand architecte. »

(p. 19).

---

[5] Cf. les *Lettres familières écrites d'Italie en* 1739 *et* 1740, éd. de 1869, t. II, p. 169 ; le jugement révèle parfaitement l'homme de goût du XVIIIe siècle formé par la lecture de Roger de Piles :

« Son tableau du *Jugement Dernier* a réussi, parce que c'est un sujet confus, où le désordre se trouve en sa place, et parce qu'il a su répandre un coloris sans harmonie, une mauvaise teinte générale, ambiguë, d'air bleuâtre et rougeâtre, qui ne ressemble pas mal au mélange des éléments dans le renversement de la nature. Ce sujet étoit le plus convenable dont un esprit sublime, vaste et féroce, tel que celui de Michel-ange, pût faire choix selon son caractère. Toute cette pièce fait un grand fracas et étonne bien plus qu'elle ne plaît ; c'est ce que demandoit un tel sujet. »

Ce jugement, et le plus souvent exprimé avec bien moins de retenue, se retrouve un peu partout pendant cent cinquante ans : Michel-Ange, si longtemps l'incarnation même de la peinture, n'est plus du nombre des neuf grands peintres dignes de servir de modèles.

Pourquoi ce changement ? Que d'aventure on le relève, on aura tôt fait de l'expliquer par l'évolution du goût. De Mignard à David une peinture qui se veut plaisante recherche les séductions de l'anecdote et les prestiges du coloris, tandis que le sens social s'accommode mal des *outrances* du génie (6). Comme toute explication aussi lâche, celle-ci contient une part de vérité : mais n'oublions pas que les jeux raffinés du maniérisme s'étaient longtemps réclamés de Michel-Ange ; et comment comprendre que ce XVIIe siècle finissant, ce XVIIIe siècle, aient porté aux nues Jules Romain ou Le Brun, pour des œuvres comme les fameuses *Batailles*, que ne distinguent ni la grâce ni le coloris — et fait la réputation de Rembrandt, de tous les génies peut-être le moins social ? — On recourt alors à l'histoire des diverses écoles ; on souligne, selon les vieilles distinctions, qu'au maniérisme, longtemps lié à Michel-Ange et qui jette en France un dernier éclat avec un Lallemand, un Desruets, un Bellange, succède la double protestation du Caravage et des Carrache, fondateurs d'un art nouveau, celui qui sera en France l'art de Vouet, puis l'art de l'Académie, désormais entièrement détaché des modèles michelangelesques. Et, sans doute, nous touchons de plus près au problème ; mais sans vouloir ici mettre en cause la valeur de ce schéma simpliste, rappelons ce qui unit, par exemple, les *ignudi* de la Sixtine aux prisonniers du Palais Farnèse et au Saint Jean de la Galerie Doria ; et comment oublier que la sculpture baroque a tant emprunté à Michel-Ange, quand la peinture prétendait le rejeter ? Comment surtout expliquer que ce n'est pas en 1627, au retour de Vouet, qu'apparaît ce changement, mais plus de trente ans plus tard ?

---

(6) Pour reprendre un autre mot du Président de Brosses sur le « goût outré et féroce de Michel-Ange » (*op. cit.*, t. II, p. 123).

Tout cela invite à reprendre les termes du problème le plus humblement possible. Or, précisément, nous disposons pour en aborder l'étude d'un élément capital : cette défaveur semble bien entraînée par les attaques contre Michel-Ange auquel se livra, dans son *Idée de la Perfection de la Peinture,* parue en 1662, Roland Fréart de Chambray.

I. - L'offensive de Chambray

Le personnage, malgré son importance, demeure presque inconnu. Né au Mans en 1606, M. de Chambray, d'abord destiné au barreau, allait devenir Conseiller du Roy et Aumônier ordinaire de la Cour. Ses traits nous ont été conservés par son ami Charles Errard dans une petite sanguine, débonnaire et spirituelle, dont il n'y a pas lieu de contester l'identité [7]; mais de sa vie, nous ne saurions quasi rien sans les quelques missions officielles qui lui furent confiées [8]. Au moins pouvons-nous affirmer que cet homme a joué, dans l'évolution de l'art français du XVIIe siècle, un rôle de premier plan, au moins égal à celui de son frère Paul Fréart, le fameux Chantelou. Cousins de Sublet des Noyers, Secrétaire d'Etat à la Guerre et, après 1638, Surintendant des Bâtiments, les deux frères deviennent ses commis et se trouvent ainsi, plus ou moins, diriger la politique royale en fait d'art. Ils sont à l'origine du séjour en France du Poussin, comme ils se retrouveront plus tard étroitement mêlés au voyage du Cavalier Bernin. Cette action directe se double, quant à Chambray, d'une activité intense dans le domaine théorique. Ami du Poussin, il en a longuement médité l'art, si bien représenté dans les collections de son frère : et il a tenté d'en dégager les formules d'une poétique nouvelle. Lié, d'autre part, au

(7) Au Cabinet des Dessins du Louvre, n° 26543.

(8) La petite étude d'André CHARDON, *Amateurs et collectionneurs manceaux du dix-septième siècle, les frères Fréart de Chantelou* (1867), utilisant surtout des documents provinciaux, n'apporte pas grande lumière sur une carrière avant tout parisienne ; elle serait à reprendre sur la base des documents qui doivent subsister à Paris même.

Cavalier Del Pozzo, dont le cercle romain fut comme un foyer d'idées pour la pensée artistique française du XVIIe siècle, il semble y avoir découvert le sens d'une antiquité plus archéologique, plus froide, mais plus vraie, et une conception toute intellectuelle de la chose artistique. De là une série d'ouvrages, qui sont les vrais fondements de la critique française : *Le Parallèle de l'Architecture ancienne et de la Moderne,* qui s'efforçait de restaurer le goût antique dans sa pureté (9) ; le *Traité de la Peinture,* publié en 1651, traduction du fameux manuscrit du Vinci que conservait le Cavalier del Pozzo, demeuré jusque là inédit, et qui grâce à Chambray va devenir, sous les auspices de l'Académie, le principal texte de méditation de la pensée artistique française (10) ; enfin cette *Idée de la Perfection de la Peinture,* où cette fois il développait directement ses propres conceptions(11). Le livre, imprimé avec soin et dédié au Duc d'Orléans, représentait un effort remarquable — et très conscient — dans tous les domaines, qu'il s'agit de définir ou enrichir le vocabulaire de la critique d'art, ou de repenser en fonction de la peinture contemporaine les vieilles distinctions scolastiques de Junius. Mais cet effort ne demeurait nullement dans l'abstrait. Avec une étonnante liberté, Chambray s'éloigne des formules traditionnelles,

---

(9) *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L.B. Alberti et Viola, Bullant et De Lorme comparez entre eux,* Paris, 1650 ; traduit par Evelyn en anglais en 1664 ; plusieurs rééditions, française (1702) et anglaises (1680, 1707, etc...).

(10) *Le traité de la Peinture de Léonard de Vinci. Donné au public et traduit d'italien en françois par R. F. S. D. C.* (Roland Fréart, Sieur de Chambray). Le livre parut en même temps qu'une édition en italien due à Raphaël du Fresne. Félibien lui-même avait songé à publier l'ouvrage. Tous trois l'avaient connu par le Cav. del Pozzo, possesseur du manuscrit illustré par Poussin, et qui en accordait volontiers communication — mais ne donna jamais que des *copies,* quoi qu'on en ait pu prétendre.

(11) *Idée de la Perfection de la Peinture démonstrée par les principes de l'Art et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont fait sur les plus célèbres tableaux des anciens Peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs Peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain, et le Poussin,* Au Mans, 1662.

choisit un langage direct, illustre chaque principe, examine les œuvres. Et fort allègrement, il s'institue apologiste et censeur; le traité se double d'un pamphlet, et d'un pamphlet contre Michel-Ange et ses partisans.

Le lecteur n'en peut douter dès l'*Avertissement,* où Chambray, afin que nul n'en ignore, souligne ses intentions :

« Ie finiray... cecy par une remarque qui me semble plus importante ; C'est une Objection que plusieurs personnes m'ont faite d'abord, touchant la réputation de Michelange, à quoy ils n'estimoient pas que je deusse donner *une attainte si hardie* [12]. Mais les ayant obligez, pour leur propre satisfaction, de faire eux mesmes l'examen non seulement de l'Ouvrage que je propose dans cette Dissertation, mais encore de diverses autres Pièces de la mesme main que je leur ay presentées, ils sont enfin demeurez d'accord que j'avois raison d'en faire le jugement que j'ai fait, et s'estonnent maintenant autant que moy *d'un Abus si universel, et d'une réputation si extravagante,* qui certainement n'a pû venir que de *la Cabale des esprits malfaits, comme celui de ce Michelange,* lesquels sont toûjours en bien plus grand nombre que les autres ; et c'est ce qui a donné lieu au Proverbe Asinus Asino pulcher, car chacun se plaist naturellement à voir son semblable. »

(*Avertissement au Lecteur,* fin).

Voilà Michel-Angle traité d'âne, ou peu s'en faut, dès la première page. Attendons-nous à pis. Selon la méthode — fort moderne — qu'il adopte dans le livre, Chambray, à défaut d'illustrations, choisit une œuvre répandue par la gravure pour en faire la critique ; ce sera pour Michel-Ange le *Jugement Dernier,* que depuis le XVIe siècle mainte estampe avait fait connaître :

« Quand à Michelange, il suffit d'avoir de luy *cette représentation du Iugement Universel, qui l'a rendu si fameux parmi le Vulgaire.*

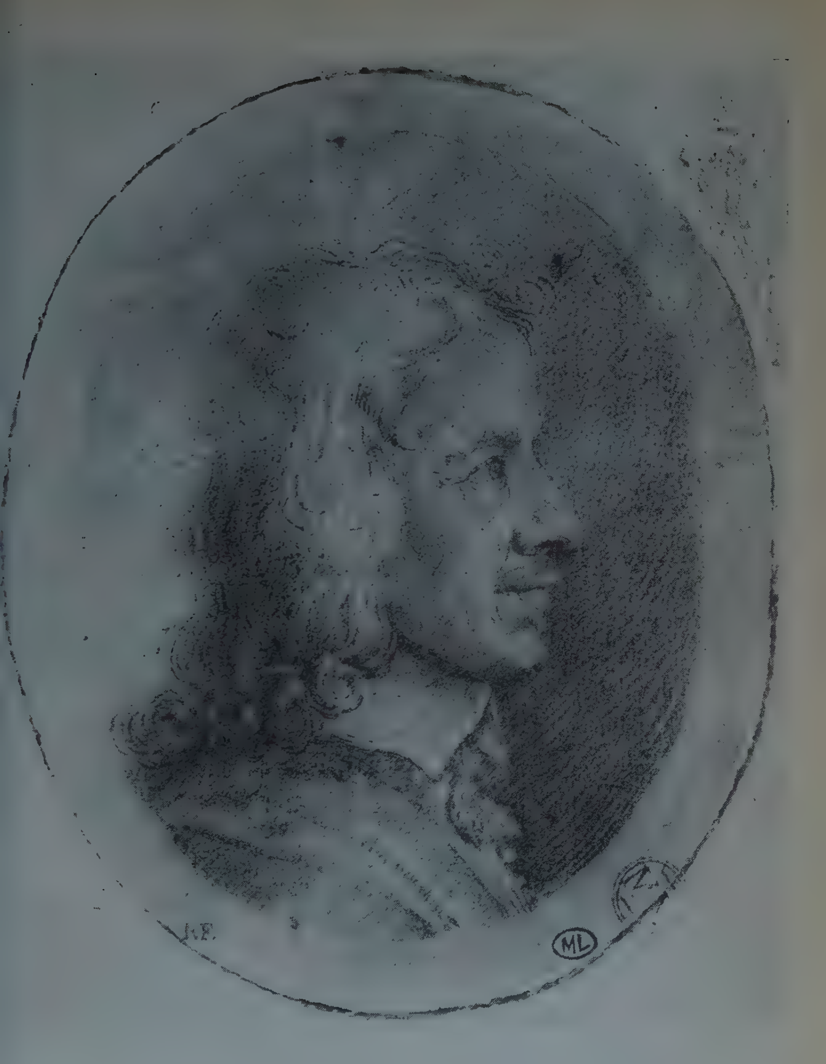
« Cet Ouvrage est peut-estre le plus nombreux entassement de Figures qui ait jamais esté peint.

« C'est aussi, à mon avis, le plus ample sujet qui se puisse présenter pour détromper ceux à qui le nom de ce Peintre est en si grande vénération, que tout ce qui vient de luy leur semble admirable... »

(Préface, fin).

---

[12] C'est nous qui soulignons dans la suite des passages cités.



Ch. ERRARD. - *Portrait de Fréart de Chambray*

(Louvre, Cabinet des Dessins)



Ch. LEBRUN - *Portrait d'André Félibien*

R. DE PILES. - *Autoportrait*

Trois ans plus tard, le Bernin, peut-être non sans malice, déclarera à Chantelou en avoir fait son école, sur le conseil d'Annibal Carrache de « *dessiner d'après le Jugement de Michel-Ange au moins deux années* »[13]... Mais voyons Chambray partir à l'assaut :

« Commençons par ce *Chef d'œuvre si renommé, si incomparable, si admirable*, le plus grand Sujet et le plus vaste qui puisse jamais entrer dans l'Idée d'un Peintre. C'est l'Histoire de l'espouvantable Iugement Universel de la fin du Monde, que l'on void à Rome dans la Chapelle du Pape au Vatican, *à la face de L'Autel de ce saint Lieu, le plus vénérable et le plus auguste de la Chrestienté*; peinte de la main fameuse du grand Michelange, *ce Parangon, ou plustost cet Antagoniste des Peintres Anciens, et le Coriphée de tous les Modernes.*

« Que n'auroit-on pas dû se promettre d'un Ouvrage de cette importance, dans un concours si généralement avantageux de tous les costez d'où il luy a pû venir de l'aide pour le succès de sa perfection ?

« Mais Horace, dans un Traité qu'il a fait de l'Art Poëtique (qui est proprement le frère jumeau de la Peinture) exprime admirablement en deux petits vers, ce que produisent pour l'ordinaire ces grandes attentes :

Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu ?
Parturient montes, nascetur ridiculus mus. »

(p. 64-5).

Et sur le *risible souriceau* pleuvent bientôt les critiques :

« Il semble que (Michelange) ait pris à tasche de paroistre Rude et Malplaisant par une certaine dureté affectée dans sa manière de desseigner, musculeuse et cochée dans les contours de ses figures, et par les extravagantes contorsions qu'il leur fait faire indiscrètement partout, sans leur donner mesme aucune variété de proportions ; de sorte qu'il semble qu'il n'ait jamais eu qu'un portefais pour modelle... »

(p. 66).

Voilà pour le style ; mais ce qui retient le plus Chambray, ce sont les fautes contre le *costume* — entendons, avec la valeur italienne du mot, le rapport judicieux entre la représentation

---

(13) Rapporté par Chantelou dans le *Journal de Voyage du Chev. Bernin en France. Manuscrit inédit publié et annoté par L. Lalanne*, Gazette des Beaux-Arts, 1877-1884.

et le sujet qu'elle illustre —. Il remémore au lecteur les textes saints, afin, dit-il,

« ...afin de voir mieux si l'Idée que ce grand esprit de Michelange en avoit conceüe nous en forme quelque représentation raisonnable... »

(p. 68).

Et d'ajouter bientôt :

« Que dirons-nous maintenant de la Peinture de Michelange, si tout cela ne s'y trouve point : seroit-il possible qu'il ne l'eust point estudiée avant que de prendre son pinceau, et qu'il se fust inconsidérément engagé à *composer une Histoire* sans la sçavoir, et une Histoire du Iugement ?... »

(pp. 68-9).

C'est à peu près ce qu'il entend prouver. Comment reconnaître en effet

« ...*la Vérité de l'Histoire dont il s'agist* dans cette représentation du Iugement Universel, voyant un Iuge debout, jeune, et comme parlant avec menasses, environné tumultuairement de plusieurs figures sans aucune attention à ce qu'il prononce, sans respect à sa présence, les uns lui tournant le dos, les autres parlant confusément à luy et entre-eux, la pluspart honteusement descouverts, quelques-uns mesme au devant de sa personne assis et couchez sans discrétion, et en des postures indécentes. Au reste la Sainte Vierge toute seule de son sexe, au milieu de tant de vilaines nuditèz, et sans que pas un de ceux qui sont autour d'elle face contenance de luy vouloir rendre aucun respect ; qui est *un égarement d'esprit trop odieux et insupportable en un tel sujet ;* après quoy que peut-on attendre de bon du reste de cette Peinture : puisque dés l'abord, et dans tout le capital de l'Histoire, il s'y rencontre *tant de choses extravagantes,* et *directement contraires à la vérité de l'Evangile.* »

(pp. 72-73).

Et il continue :

« Car il peint debout, et sans aucun appareil, ce grand Iuge, que le texte saint dit expressément, Qu'il viendra séant sur un Throsne majestueux, environné de toute la Cour céleste. Il le fait jeune et sans barbe, quoiqu'il ait l'âge de trente et trois ans passez (...) Le mesme Evangile porte encore que les Iustes seront rengez à la main droite et les Réprouvez à la main gauche : néantmoins ce *libertin* a voulu les mettre tous confusément deça et de là, *sans aucun esgard à une si notable et si essentielle circonstance.* »

(p. 73).

Ce *libertin :* si Chambray emploie souvent le mot pour désigner les artistes sans règle ni réflexion, c'est bien ici une nuance religieuse qu'il y attache ; et le réquisitoire développe la plus grave des accusations. Pourra-t-il bien seulement dire, interroge Chambray,

« ...pourquoy il n'a point donné d'Ailes à ces Anges, puisque c'est leur plus ordinaire marque dans la Peinture, et qui estoit extrêmement nécessaire en ce cahos de figures, où celles des Corps et des Esprits, des Anges et des Démons, des Eleus et des Réprouvez ne sont point reconnoissables les uns d'avec les autres : Car il dépeint mesme les Anges sous des apparences d'hommes si grossiers et si matériels, et en des postures si peu conformes au travail où il les employe, qu'on ne peut les regarder sans aversion, à cause des contorsions extravagantes et des grimaces qu'il leur fait faire (...) comme si par dérision il s'estoit pleu à les rendre plus difformes et plus hideux que les Diables mesmes.

« Ce qui me donne sujet de le soupçonner d'*un libertinage si insolent,* c'est que ie voy qu'il a encore achevé de profaner son Ouvrage par *une plus grande impiété,* ayant eu l'audace d'introduire dans cette Histoire si sainte et si sérieuse la sotte Fable du Batelier des Enfers, nommé Charon par les poëtes du Paganisme (...) : *qui est en ce lieu et dans ce sujet une espèce de sacrilège plus criminel et encore plus abominable que toutes ses autres effronteries...* »

(pp. 75-6).

Et supposant que les peintres de l'Antiquité se constituent en tribunal pour juger Michel-Ange, Chambray déclare :

« elles ne trouveraient pas même d'excuse auprès de Timanthe, ni devant ses Iuges, quoy que Payens, parce qu'ils auroient sans doute horreur de *l'impiété de ce faux Chrestien.* »

(p. 76).

Les critiques se succèdent autour de ces divers thèmes. Reprenant son souffle, on se perd, proclame Chambray, « *dans le labyrinthe de cette Peinture exorbitante* », sans trouver

« ...dans son inepte composition ny la Vérité de l'Histoire qu'il prétend traitter ; ny la Convenance des figures à leur sujet, et au lieu où elles sont peintes, ny la discrétion en ce qui est de l'honnesteté ; ny le grand Mode d'exprimer les choses ; ny enfin *aucune partie de ce qui concerne le Costume...* »

(p. 75).

Le verdict, c'est qu'aux yeux de juges « *trés-éclairez et trés-équitables* » comme les peintres antiques

« ...*l'impertinence de son esprit* en ce qui concerne l'Invention, et ses Idées cérébrines qui ne formoient que des Expressions vilaines et ridicules, *l'eussent toujours rendu incapable d'estre admis au rang des Peintres ;* et il n'eust esté conté parmi ces gens-là, que comme un Sophiste entre les vrays Philosophes, ou *comme un Tailleur de pierres, ou un Masson dans les Ateliers des Architectes.*» (p. 70).

Et lorsqu'il songe à son influence, Chambray, jouant sur les noms de Raphaël et de Michel-Ange, n'hésite pas à affirmer :

« ...on pourrait dire en vérité que l'un est le Bon, et l'Autre *le Mauvais Ange de la Peinture...* » (p. 66).

L'attaque déconcerte par sa violence. Certes, ce n'était pas la première fois que s'élevaient des blâmes. L'œuvre n'était pas encore achevée que le *magister ceremoniarum* de la cour papale, Biagio de Cesena, avait prodigué les remontrances. On sait comment Michel-Ange s'en vengea, et quelles longues oreilles d'âne vinrent coiffer Maître Blaise, dûment portraituré au bas de la fresque, parmi les damnés [14]. Ce châtiment exemplaire ne retint pourtant pas la médisance ; lorsque l'œuvre fut exposée au public, nombreux furent ceux qui s'effarouchèrent, et les ennemis de Michel-Ange ne manquèrent pas de colporter les critiques. O Michel-Ange, dit un petit poème du temps,

O Michel-Ange, on te le dit sérieusement :
Ce que tu as peint est un grand Jugement
Mais du jugement, toi tu n'en as guère.

---

(14) L'anecdote, transmise par des sources indépendantes et un sonnet du Pasquin, est généralement acceptée de la critique. Le personnage n'est autre que la grande figure nue que l'on interprète comme celle de Minos — et qui fut précisément, avec le groupe immédiatement supérieur et la sainte Catherine nue (à présent entièrement repeinte), l'objet des protestations les plus vives, pour de tout autres raisons que les oreilles d'âne. Quelques corrections et surtout les dégradations dues au temps ont enlevé à ces morceaux la crudité moyen-âgeuse de leur symbolisme, que nous conservent les estampes.

et telle attaque anonyme dénonce en lui *« un fabriquant de saletés* (*« porcherie »*), *sauveur de l'art, mais non de la piété »* (15).

Sauveur de l'art : car ces critiques ne touchent pas à l'artiste dont le prestige reste intact. Chambray n'en put d'ailleurs recueillir qu'un lointain écho. Plus importantes apparaissent celles du vénitien LUDOVICO DOLCE qui parlait, lui, au nom de la peinture. S'il attaquait Michel-Ange, c'était pour protester contre la dévotion exclusive de ses fidèles, pour revendiquer le droit des autres peintres, principalement les Vénitiens, et le Titien en particulier, à figurer parmi ses pairs. Son *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino,* qui parut à Venise en 1557, seize ans après l'achèvement du *Jugement,* met en scène un Florentin, partisan farouche de son compatriote, contre lequel l'Arétin en personne doit soutenir la cause vénitienne. Sieur Pierre, dit le premier (16),

« Sieur Pierre, ce n'est pas ma coutume de blâmer personne, mais je peux bien vous assurer, que quiconque a regardé une seule fois les peintures du divin Michel-Ange, ne doit plus, pour ainsi dire, se soucier d'avoir des yeux pour regarder les ouvrages de quelque peintre que ce soit.

— Vous en dites trop, & faites tort à plusieurs peintres illustres, comme à Raphaël, au Corrège, au Parmesan, à Jule Romain, à Polidor, & beaucoup plus à notre Titien, qui tous ensemble ont décoré Rome, & presque toute l'Italie, de leurs merveilleux ouvrages... »

(pp. 83-85).

Mais l'autre n'en démord pas :

« De même qu'Homère est le premier parmi les Poètes Grecs, Virgile entre les Latins, et Dante chez les Toscans, ainsi Michel-Ange s'élève au-dessus des Peintres, & des sculpteurs de notre siècle ».

(p. 85).

---

(15) Cf. par ex. G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti,* Firenze, II, 1840, p. 500.

(16) Nous choisissons de citer dans la savoureuse traduction française de l'édition franco-italienne de 1735 ; notons que la préface anonyme (due à Nicolas Vleughels) abonde en curieux renseignements.

Alors Dolce, par la bouche de l'Arétin, riposte en avançant quelques-unes des critiques contre les inconvenances du *Jugement Dernier* que reprendra avec tant de vivacité Chambray : et déjà il lui oppose directement l'exemple de Raphaël :

« Et que diriez-vous si je commençais par Raphaël ?

— Qu'il a été un très grand peintre, mais qu'il n'égale pas Michel-Ange.

— Voilà un jugement qui vous est particulier, que vous ne devriez pas prononcer si hardiment.

— C'est celui de tout le monde.

— Peut-être bien de quelques ignorants, qui sans s'y connoître autrement, courent après les sentiments d'autrui, comme font les moutons l'un après l'autre, ou bien de quelques misérables peintres, qui sont les singes de Michel-Ange... »

(pp. 93-95).

Dès qu'il est question des fervents de Michel-Ange, nous voici déjà bien près de Chambray ; mais lorsque le maître est en cause, Dolce a toujours soin de mêler l'éloge à la critique. « *Je ne vous nie pas*, s'écrie l'Arétin, *que Michel-Ange soit un miracle surprenant de l'art et de la nature...*»; et ailleurs :

« De grâce, ne m'en faites pas dire davantage, afin qu'il ne paroisse pas que je dis du mal d'un homme, qui d'ailleurs a quelque chose de divin. »

Chambray put s'inspirer du *Dialogo della Pittura*, qu'il avait bien certainement lu : il n'en est pas le simple écho. Rien chez Dolce ne pouvait faire prévoir ni sa négation de l'art de Michel-Ange, ni surtout sa véhémence. Faut-il expliquer celle-ci par une autre, et plus violente attaque, un réquisitoire plus capable d'exciter sa verve : une lettre de l'ARÉTIN en personne, publiée à Paris même, dans le Quatrième recueil, daté de 1609 (17) ? Si Dolce, pour notre surprise, avait chargé

---

(17) *Il quarto libro delle lettere di M. Pietro Aretino*. In Parigi, MDCIX, fol. 86-7. Lettre de Pietro Aretino, à Venise, à Alessandro Corvino. Cette lettre imprimée est une rédaction légèrement adoucie de celle que l'Aretin avait adressée en novembre 1645 à Michel-Ange lui-même, et qui fut retrouvée par Gaye dans les archives de Florence. Voir sur ce point STEINMANN et POGATSCHER, *Dokumente und Forschungen zu Michelangelo*, in *Repertorium für Kunstwissensschaft*, XXIX (1906), p. 491-496.

l'auteur de la *Nanna* de critiquer les nudités du *Jugement Dernier*, ce n'était pas sans raison. L'Arétin, brouillé avec Michel-Ange à l'époque des travaux de la Sixtine, lui avait adressé une lettre violente — mais une de ces lettres de jadis, composées comme une plaidoirie et destinées à un public — qui faisait peser sur Michel-Ange l'accusation précise d'impiété et de sacrilège. Lui aussi opposait l'*agréable beauté* des créations de Raphaël à la coupable hardiesse de Michel-Ange, et s'indignait dévotement des images impudiques du *Jugement Dernier*, plus digne, à son gré, d'une *chambre de bains* que de la chapelle la plus révérée de la chrétienté. A ses périodes soigneusement balancées il mêlait les pires insinuations et les menaces les plus claires, réclamant que le maître corrigeât sa composition sous peine de la voir détruire. Mais c'était sans toucher à l'art de Michel-Ange : et tout au contraire il jouait du contraste, affirmait que le décorateur de la Sixtine avait fait preuve dans cette œuvre de « *non moins d'impiété et d'irréligion que de perfection dans l'art de peindre* ».

N'accablons pas l'Arétin sous le reproche aisé de tartufferie: on sait aujourd'hui que sa piété fut sincère. A ses attaques font écho d'autres non moins vives, qui traduisent seulement l'évolution des esprits vers la Réforme et la Contre-Réforme[18], comme les critiques de Dolce exprimaient avant tout la revendication des divers centres artistiques devant la prééminence

---

(18) Ainsi un Bernardino Ochino, qui déclarait que le pape avait fait peindre dans sa chapelle une œuvre à peine digne d'une auberge (*Apologi...*, Ginevra, 1554), optera pour le calvinisme ; en regard, c'est à Saint Charles Borromée qu'est adressée la lettre de Scipione Saurolo, accompagnée d'un memorandum en mauvais latin tendant à prouver, Ecritures à l'appui, que Dieu, ses saints et ses anges vont toujours confortablement vêtus (1561 ; cf. B. Nogara, *Monatshefte für Kunstwissensschaft*, III, 1910, pp. 160-162). L'argument n'était pas sans poids, si l'on songe que le Tribunal de la Sainte Inquisition de Venise, au procès de Veronèse (1573), justifiera au contraire Michel-Ange en soulignant que dans le Jugement Universel « *non si presume vestiti o simil cose* » et en opposant l'esprit de sérieux de sa peinture à la légèreté de son successeur vénitien. Retenons que pendant toute la fin du siècle, le *Jugement Dernier* est déjà mis en cause : mais dans le débat sur les rapports entre art et religion, et plus précisément des bienséances religieuses, qui est alors à l'actualité.

de Florence et de Rome. Elles avaient ouvert la voie à Chambray, peut-être même préparé dans les milieux romains un revirement de l'opinion touchant Michel-Ange [19]. Mais l'important, c'est que Chambray reprend avec éclat ces arguments, et dans un tout autre sens, qu'il s'en sert pour ruiner le prestige d'un style et d'un art ; c'est que son attaque va obscurcir pour longtemps la renommée du peintre, ce que n'avaient pas fait les accusations précédentes.

♦

Face à la Vie de Vasari, le jugement de Chambray devient en effet le texte de référence de la critique française. Confirmé ou corrigé, il perd à mesure que les problèmes se déplacent sa valeur polémique : mais son contenu finit plus ou moins par s'imposer.

Le retentissement qu'eut l'*Idée de la Perfection* ne fait pas de doute. Le livre est traduit quelque temps plus tard en anglais et en italien [20]. Une quinzaine d'années après sa parution, Jacques Restout, peintre de la famille qui devait bientôt s'illustrer, s'en inspire ouvertement et en développe les diverses thèses — et tout particulièrement les attaques

---

(19) Un manuscrit de la Bibliothèque Nationale, qui, à notre connaissance, n'a jamais été étudié, est daté « fin 1649 » ; il porte sur Michel-Ange un jugement fort sévère, montrant que le changement de goût s'est déjà accompagné d'une revision des gloires traditionnelles. Or nous croyons qu'il s'agit là d'une rédaction originale des *Observations*... de Charles-Alphonse Du Fresnoy, dont Roger de Piles publia un texte tronqué et légèrement modifié à la suite du *De Arte Graphica* (1667). Ce petit traité systématique et dense aurait donc été rédigé en Italie et résumerait la pensée d'une partie au moins du groupe français de Rome, où l'on sait que Mignard et Du Fresnoy avaient une large audience ; il constituerait aussi l'un des tout premiers textes de notre critique « classique ».

(20) Traduction anglaise par EVELYN, Londres, 1668. La traduction italienne d'Anton Maria Salvini (1685) ne fut publiée qu'en 1809 par le chanoine Domenico Moreni — accompagnée d'une réfutation d'Onofrio BONI (*Riflessioni sopra Michelangelo Buonarroti del Cav. Onofrio Boni in riposta a quanto ne scrisse Rolando Fréart Sig. de Chambray nell'opera Idée de la Perfection de la Peinture*..., daté de Florence, 5 décembre 1808) qui montre à tout le moins qu'à cette époque, en Italie même, l'attaque de Chambray porte encore.

contre Michel-Ange — dans sa *Réforme de la Peinture* (21). Preuve plus manifeste encore : la discussion que Félibien prend à cœur de lui consacrer dans ses *Entretiens*.

Né en 1619, ANDRÉ FÉLIBIEN avait, lui aussi, connu le Poussin du temps qu'il était secrétaire de notre ambassadeur à Rome : mais en jeune admirateur empressé, non plus en ami du même âge. Il appartient à une autre génération, à cette première promotion classique (22) dont les curiosités s'affirment en courants aussi riches que divers. Point d'homme de goût qui soit alors plus ouvert aux diverses formes de l'art (23). Aussi ne faut-il pas s'étonner de le voir qui, sans chercher à rendre à Michel-Ange sa préséance, rappelle avec force ses mérites et combat les outrances de Chambray. Dès 1666 — quatre ans après la publication de l'*Idée de la Perfection* — venant à parler de Raphaël, il croit devoir prendre position à propos de son rival : « *je ne suis pas*, écrit-il, *de ceux qui ont une aversion si forte contre luy, qu'ils ne le croyent pas mériter le nom de Peintre...* (allusion directe à la conclusion de Chambray) *...mais* (...) *au contraire je l'estime un des grands hommes qui ayent esté...* ». Et plus tard, lorsque le plan des *Entretiens* le conduit à Michel-Ange, il ouvre clairement le débat. Après quelques louanges un peu vagues, mais sans réticences, il

---

(21) Voir plus bas, note 35.

(22) Très exactement celle de La Fontaine (1621), Molière (1622), Le Brun (1619), Colbert (1619). Sur André Félibien, Sieur des Avaux et de Javercy, Historiographe du Roi et garde des Antiques, l'une des plus importantes et des plus belles figures des milieux artistiques du XVIIe siècle, il faut toujours recourir aux rares témoignages contemporains et à quelques notes éparses dans les ouvrages généraux. Les confusions avec ses frères et surtout avec ses fils Jean-François et Michel sont très fréquentes, notamment en ce qui concerne la bibliographie, presque toujours inexacte. Son ouvrage capital, les *Entretiens*, commencés avant 1660 (date de parution de la première partie, sous le titre de l'*Origine de la Peinture*), menacés par la chute de Fouquet, mais poursuivis bientôt sous les auspices de Colbert et publiés par parties successives jusqu'en 1681, fit très tôt de cet ami de Le Brun une sorte de Malraux de son temps.

(23) Indiquons simplement qu'il sut apprécier, c'est-à-dire sauver de la destruction, l'Album de Villard de Honnecourt, et l'*Eva Prima Pandora* de Jean Cousin.

consacre plusieurs pages à sa vie. Sur quoi l'interlocuteur du dialogue le soupçonne d'être de *la Cabale des esprits malfaits* :

« Comme j'eûs cessé de parler, Pymandre me regardant, L'on void bien, dit-il, que vous voulez vous ménager avec les diciples de Michel-Ange, & qu'en cachant ses défauts, vous vous contentez de parler de ses ouvrages, & du grand crédit qu'il a eu pendant sa vie. »

(II, p. 284).

Manifestement Pymandre est, lui, de ces amateurs que Chambray avait obligés, *pour leur propre satisfaction,* à faire l'examen du *Jugement Dernier.* Il résume, en effet, toutes les attaques de celui-ci, reprenant jusqu'à ses termes et ses formules : et ce n'est que lorsqu'il a débité *avec chaleur* la série de ses critiques, que Félibien lui répond :

« Je vois bien que vous avez ouï parler des personnes qui ne sont pas amis de Michel-Ange : Car si les Florentins ont parlé en sa faveur, il y a en d'autres qui ne l'ont pas épargné & qui ont dit depuis longtemps une grande partie des choses que vous venez de lui reprocher... »

(première pointe contre Chambray, lequel laisse toujours croire que ses démonstrations sont « *toutes originales* »: car une note renvoie au *Dialogue* de Dolce) :

...Je ne prétends pas prendre son parti contre Raphaël, ni même excuser ses défauts. Je demeureray d'accord, si vous voulez, qu'il a esté bizzare en beaucoup de choses (24), qu'il a pris des licences contre les règles de la Perspective (25); qu'il a esté quelquefois trop hardi dans les expressions des figures...

(voilà à quoi se réduisent les criminelles indécences du *Jugement :* car Félibien, le pieux Félibien, le défenseur de Rancé, s'indigne du reproche de libertinage, le réfute auteurs en

(24) Le reproche est à interpréter par rapport aux qualités de « naturel », de souveraine aisance, dont le XVII[e] siècle fait le mérite principal de Raphaël.

(25) La critique figure déjà dans le manuscrit cité de Du Fresnoy: «(il est) témérairement hardy pour prendre des licences contre les règles de la prospective ». Elle ne saurait s'appliquer au grandissement des personnages du *Jugement Dernier* en raison de l'éloignement du spectateur, principe bien connu du XVII[e] siècle ; guère davantage au problème de la perspective aérienne ni aux raccourcis. S'agit-il de certains détails du plafond de la Sixtine ?

mains, soutient que Michel-Ange a simplement suivi l'exemple de Dante, et que, s'il a péché, c'est par trop grande pureté de cœur et d'esprit)

...que dans les accomodements de draperies qu'il a faites, on n'y voit pas toute la grâce qu'on peut souhaiter [26]; que son coloris n'est pas toujours ni vray ni agréable; qu'il n'a pas encore sçeû l'artifice du clair & de l'obscur [27]. Voilà bien des choses que j'ajouste à ce que vous venez de dire; Mais cependant on ne peut pas soutenir qu'il n'ait eu aucun talent de la Peinture, puisqu'il est certain que jamais homme n'en a mieux possédé les principes, *personne n'ayant mieux desseigné que luy, & le dessein estant le fondement de cet Art.* »

(III, pp. 288-289).

Mesurons bien tout l'éloge : pour un homme du XVIIe siècle, le *dessein* ne désigne pas seulement la science des lignes et du canon, opposée à l'art des lumières et des couleurs, comme nous l'entendons aujourd'hui en nous rapportant implicitement aux conceptions rivales d'Ingres et de Delacroix. Il représente ce moment de la création où l'idée devient œuvre [28],

---

(26) Il s'agit du drapé trop vague, lyrique, ou trop collant et marquant l'académie, où le XVIIe siècle sent des recherches d'expression opposées aux siennes.

(27) Caractéristiques de la tradition florentine : et l'on notera combien un Félibien, qui appartient à une époque soucieuse des problèmes posés par la forme colorée dans un espace réel, demeure retenu dans sa critique.

(28) Pas de mot plus délicat à interpréter dans la critique du XVIIe siècle, ni qui soit source de plus de contre-sens : car on peut dire qu'il ne correspond plus à aucune de nos « catégories » critiques. Le terme, qui conserve longtemps son orthographe ambiguë, a en fait trois sens. Le premier, matériel, demeure courant de nos jours (un dessin de Raphaël, le Cabinet des dessins); le second tenait beaucoup de notre actuel *dessein:* c'est celui d'idée, de projet; ainsi les contrats stipulent souvent que tel seigneur donnera les « desseins » pour l'ornement de sa galerie, ce qui ne veut nullement dire qu'il fera copier des estampes ou se pique lui-même de dessiner, comme on l'interprète souvent : mais qu'il indiquera les sujets à traiter. Enfin, et c'est le sens le plus général et le plus courant, le dessein renvoie à l'art avec lequel le peintre conçoit son tableau, réalise l'idée première et l'organise en une œuvre ; le dessin au sens ingresque y entre naturellement pour beaucoup, mais généralement on a soin de préciser ; on parle du *dessein des contours,* on accole *desseigner et contourner* (ainsi pour un Paolo Pino la

il s'identifie à cette sorte de projet où l'œuvre est déjà contenue en puissance, conçue et prévue dans toute sa complexité. C'est dire que le *dessein* embrasse toutes les qualités nécessaires au tableau, moins ce qui concerne la couleur et la touche, moins aussi les problèmes plus extérieurs de la vérité historique et des diverses convenances. L'expression des figures et l'harmonie des proportions, la puissance de la composition, la richesse des rythmes y comptent au même titre que la sûreté de l'anatomie et la décision du trait (29). Autant de qualités que négligeait Chambray, et que souligne Félibien.

C'est que leurs préoccupations sont profondément différentes. On ne saurait interpréter les écrits sur l'art qui se succèdent dans les dernières décennies du siècle sans songer, plus encore qu'à leur date, à l'âge de leurs auteurs. L'histoire littéraire distingue une *génération de fondateurs* et une *génération du goût :* par son âge comme par ses écrits, Chambray représente parfaitement cette première génération classique toute préoccupée des *règles,* toute tendue à refréner le *libertinage,* à fixer des normes et un idéal précis à une création dont la vigueur demeurait incertaine et sensible aux multiples influences étrangères ; mais Félibien, qui a l'âge de La Fontaine, fait partie de la génération du goût, plus soucieuse de juger que de légiférer — et acceptant des perfections différentes.

Avec lui le problème se déplace donc : et le débat perd de son urgence. Il en sera de même avec la génération suivante, que représente l'ami de Boileau, ROGER DE PILES, l'homme le

---

« circumscrittione » n'était que l'une des parties du « disegno »). En fait, le mot touche, d'une part à l'inspiration, de l'autre aux « traits bien formés » ; l'oscillation est constante et l'interprétation souvent délicate, parfois nécessairement erronée. Les auteurs du temps sentent déjà l'ambiguité du mot et s'efforcent de le définir (ainsi précisément Félibien dans ce passage) ; ils compliquent plutôt le problème en soulignant chacun la nuance du terme qui répond à leurs préoccupations, et retombent bien vite dans les commodes latitudes de l'usage.

(29) Ainsi, au XVIIIe siècle, le Président de Brosses pourra dire que Michel-Ange est « un mauvais mais terrible dessinateur », ce qui ne signifie pas qu'il ignore le dessin à notre sens moderne : mais que ses créations font fi du goût, sont sublimes contre les règles.

plus écouté des milieux artistiques de la fin du siècle(30). Cette génération résume et cherche. Pour Roger de Piles, le problème capital est de plus en plus celui de la couleur ; or, dans la lutte qu'il conduit pour imposer ses conceptions, Michel-Ange pouvait-il servir de témoin ? Son art ne se distingue guère par les ressources du coloris tel qu'on l'entend alors, et n'en est pas diminué. Roger de Piles se contentera de reprendre, en les atténuant fortement, les critiques de Chambray et d'y ajouter les siennes touchant ce dernier point. L'on arrive à ce curieux verdict :

« L'on peut dire à mon avis que Michelange est tout au plus *un sçavant Dessinateur*, mais *un fort mauvais Peintre* aussi bien qu'*un mauvais Historien.* »

(*Conversations sur la connoissance de la Peinture*..., Paris, 1676, p. 53).

C'est que Roger de Piles sait apprécier les profondes connaissances de Michel-Ange en fait d'anatomie (31) et reconnaît à l'occasion « *ce je ne sçay quoy de grand & de terrible* » qui caractérise le *dessein* de l'auteur du *Jugement* (*ibid.*, p. 55) ; mais prévenu par une longue méditation sur les vénitiens et Rubens, il ne peut voir en lui qu'un pinceau sans agrément, un génie méritant « *beaucoup d'estime & de vénération* », mais qui « *ignoroit tout ce qui dépand du coloris* », et dont «(*les*) *carnations donnent entièrement dans la brique pour les chairs & dans le noir pour les ombres* ». Voilà ce que désigne simplement ce scandaleux « *mauvais Peintre* », comme le « *mauvais Historien* » renvoie, non certes aux ignorances historiques de Michel-Ange, mais à ses fautes contre les convenances, c'est-à-dire aux critiques de Chambray. Jugement que l'audience de Roger de Piles va revêtir d'une sorte d'universalité jusqu'à

---

(30) Né en 1635 ; Boileau naît en 1636, Racine en 1639, La Fosse en 1636.

(31) Il s'était beaucoup préoccupé de ce problème et avait même publié, avec TORTEBAT, l'*Abrégé d'Anatomie accommodé aux Arts de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1667-1668, qui ne porte que le nom de ce dernier. Remarquons cependant que « sçavant » ne renvoie pas forcément à la science de Michel-Ange ; au contraire, au XVIIe siècle, un « sçavant peintre » est généralement un grand peintre, un peintre inspiré, par opposition à celui qui n'a que la pratique.

la réaction de Mengs : désormais le peintre par excellence, le peintre divin, c'est Raphaël.



II. - Du Maniérisme à la « Cabale »

On s'expliquerait mal que Chambray eût ainsi, pour de longues années, entraîné le jugement des amateurs et des critiques, si ses attaques n'étaient que la fantaisie d'une humeur bilieuse, sans rapport profond avec les problèmes du temps. Mais quelle signification peut bien avoir, en 1662, la critique du *Jugement Dernier*? A quelle peinture s'adressaient les attaques, et quelle conception de l'art s'y trouvait impliquée ? — on s'aperçoit bientôt que ces outrances apparentes ont un but fort précis : lutter contre la *Cabale*, et établir les droits d'une nouvelle poétique.

Dès l'abord s'impose une première remarque: ce réquisitoire contre Michel-Ange s'accompagne d'attaques non moins vives contre Vasari — Vasari historien d'art (32). Ici encore Chambray déploie toute sa verve ; selon sa règle de condamner sur pièces, il commence par citer un long passage des *Vies* : l'interprétation de *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël, puis le critique en détail ; non sans éclater bientôt :

> « Voyla une longue citation à la vérité, mais elle est aussi fort nécessaire pour faire connoistre à fond et visiblement la qualité de l'esprit de cet Historien ; car à moins d'une telle démonstration, ample, et toute originale comme est celle-cy, je n'aurois jamais pu persuader *l'ineptie & la bassesse des raisonnements de ce grand Diseur de riens ;* par ce que ses livres ont esté jusqu'à cette heure estimez et tenus fort chers par les Amateurs de la Peinture... »
>
> (pp. 99-100).

C'est peut-être bien où le bât blesse Chambray ; il ne songe pas à nier la valeur des renseignements historiques amassés par Vasari : mais il lui refuse tout sens de l'art :

---

(32) Le compte du peintre est généralement réglé en quelques lignes sans indulgence et peut-être sans justice : sa médiocre renommée ne semblait pas mériter de plus longs débats.

« Je ne veux pas m'amuser ici davantage à faire une glose continue jusqu'à la fin de *cette longue et très importune rapsodie de Vasari*, mon inclination estant naturellement ennemie de toute sorte de critique. Néantmoins je n'ay pu me taire de voir nostre pauvre Raphaël entre les mains d'un si dangereux amy comme celui-là, qui en pensant le flatter luy fait un outrage insupportable, par la fole Commission qu'il s'est donnée d'interpréter ses Ouvrages, et d'estre le truchement de ses intentions. Ce petit eschantillon en est une preuve si démonstrative qu'*il faudrait avoir l'œil de l'esprit tout-à-fait poché pour n'en voir pas l'importance* : car il n'y a rien de si beau ny de si parfait qui ne puisse estre rendu très-difforme par *ces sottes gens, qui infectent de leur ineptie toutes les choses dont ils se meslent de discourir*, par ce qu'ils les prennent *mal & à contre-sens...* »

(pp. 104-105).

Il n'admet ni jugement ni commentaire :

« Véritablement ce stile est si chimérique, qu'on pourroit croire que Vasari faist plutost le personnage d'un Pascariel & d'un Harlequin que d'un Historien. »

(pp. 103-104).

et même quand Vasari ne peut être contredit, il n'est jamais qu'*« Asinus portans mysteria »*.

N'oublions pas que Vasari demeure alors l'initiation indispensable à tout amateur [33]. Or, aux yeux d'un Chambray, aux yeux d'un critique français [34], c'est un auteur non moins détestable que nécessaire. Détestable d'abord parce qu'il impose de l'histoire de la peinture une image toute à la gloire de l'Italie, et où la France n'a point de part. Puis il donne ses préférences à une forme d'art qui précisément est celle de Michel-Ange et de ses successeurs, il impose un goût, une manière de concevoir la peinture, qui sont les siens, c'est-à-dire ceux du maniérisme. Comment s'étonner que Chambray

---

(33) Son ouvrage est recherché et coûteux. Par exemple, c'est un Vasari en trois volumes que Conrart demande à Félibien de lui trouver durant son séjour à Rome en 1647 (Cf. *Lettres familières de M. Conrart à M. Félibien*, Paris, 1681, p. 25).

(34) Ces attaques ne sont nullement un fait isolé. Félibien lui-même ne se retient pas de glisser de ci de là un soupçon sur l'exactitude de Vasari, une pointe contre ses contes assez fades, son peu de doctrine, et surtout ses préjugés d'ultramontain ; pareillement Roger de Piles.

reprenne et développe les attaques depuis longtemps lancées en Italie contre Vasari ? Il lui faut dresser, à côté des revendications provinciales de Venise ou Bologne contre le préjugé florentin, les revendications de la peinture française, forte maintenant du prestige d'un Poussin, face à la tradition ultramontaine ; il lui faut surtout brûler à la fois le dieu et le prophète du maniérisme. Il suffit de relire les termes avec lesquels Chambray condamnait le style du *Jugement Dernier*, dénonçant cette « *dureté affectée dans sa manière de desseigner, musculeuse et cochée dans les contours de ses figures* » et ces « *extravagantes contorsions qu'il leur fait faire indiscrètement partout* » (*loc. cit.*) : on retrouverait des critiques toutes voisines sous la plume des contemporains à propos de Fréminet ou des peintres de Fontainebleau. *Art affecté,* recherches *extravagantes, grimaces ridicules,* tous ces reproches visent bien à travers Michel-Ange ses successeurs, et entre tous, il est probable, les Goltzius, les Spranger, voire les Bellange. Ces artistes sont déjà lointains : mais plus d'un témoignage donne à penser que leurs gravures entretinrent longtemps leur réputation ; leur art est dépassé : mais Fontainebleau ne cessera jamais d'attirer les apprentis, et devant les dessins d'un La Fage on peut se demander si leur leçon s'est jamais entièrement perdue, si cette manière *musculeuse et cochée dans les contours* ne garde pas ses prestiges en plein XVIIe siècle, et même à Paris.

Pourtant, en 1662, le maniérisme — au sens moderne du mot — ne justifie pas des attaques aussi vives. Que Chambray songe à l'art de son temps, c'est chose manifeste : mais il ne s'agit pas de quelques amateurs d'un goût attardé, et son insistance ne laisse aucun doute : « *Cette longue dissertation* », prend-il soin de déclarer à l'avance,

> « ...sera mal goustée par les Ouvriers qui n'ont appris la Peinture que comme un mestier, n'ayant jamais eu pour but de leur estude que de desseigner et contourner artistement (*entendons : de mettre en œuvre et dessiner selon un ensemble de principe et de procédés*) les choses qu'ils voyent, et de colorier toujours avec le plus grand relief qu'ils peuvent...
>
> (p. 77).

L'accusation de maniérisme demeure bien vague ; ailleurs ce seront

« ces ames lasches à qui l'étude fait tant de peur, que pour fuir le travail, elles aiment mieux se jeter à la traverse dans *le parti révolté des Cabalistes...* »

(Préface).

avec à leurs côtés la non moins haïssable *Cabale des Curieux.* Nous avons déjà rencontré le mot, qui revient plusieurs fois sous la plume de Chambray. Qu'est-ce donc que ce *parti révolté des Cabalistes,* cette *Cabale des esprits malfaits,* et qu'ont-ils à voir avec Michel-Ange ?

*

S'agissant du XVIIe siècle, on ne songerait peut-être pas à attribuer une valeur particulière à l'expression, sans un petit livre qui en vient confirmer l'importance et livrer la clef : précisément cette *Réforme de la Peinture* où JACQUES RESTOUT devait, quelques années plus tard [(35)], reprendre et développer la pensée de Chambray. Œuvre d'un provincial attardé dans ses admirations et fidèle à ses souvenirs, mais écrit avec vivacité, illustré de croquis pleins d'entrain — et de précision — ce petit livre mérite beaucoup mieux que l'oubli complet où il est tombé [(36)]. Reprenant, mais avec une fantaisie plaisante, le vieux cadre du songe allégorique, l'auteur s'y présente à nous lisant dans un bocage le livre de Chambray. Malgré les vives délices qu'il y goûte, le voici qui s'endort : au moins

---

(35) *La Réforme de la Peinture.* A Caen, chez Jean Briard, imprimeur et libraire à Froiderue̋, MDCLXXXI. L'œuvre ne porte pas de nom, mais la dédicace est signée *J.R. peintre,* initiales où Chennevières a décelé l'identité de Jacques Restout. L'auteur déclare dans la Préface avoir tenu longtemps son ouvrage caché, de peur de s'attirer trop de haines ; de fait, la rédaction doit remonter à 1678 au plus tard. Cette date paraîtra moins tardive si l'on considère qu'il s'agit d'un provincial authentique, quelles que puissent être ses attaches avec Paris.

(36) Il est aujourd'hui assez rare, et nous n'avons pu pour notre part retrouver un exemplaire conservant le frontispice gravé. Seuls Chennevières, et naturellement le grammairien Bruneau, lui ont prêté quelque attention. Emile Magne le cite, mais avec mépris Schlosser ne le connaît pas.

rêve-t-il peinture. Il se voit cherchant à rejoindre le Palais de l'Art véritable et la société des grands maîtres ; mais en chemin deux compagnies le retiennent et risquent de l'égarer : et ce sont d'abord les *Cacopeintres,* puis les admirateurs de Michel-Ange, la *Cabale.*

La distinction vaut bien de retenir. Dans la troupe bruyante des *Cacopeintres* nous découvrirons tous ces petits artistes, prisonniers des traditions et des recettes de la maîtrise, qui n'ont jamais recherché les plus hautes expressions de l'art. Ceux qui accourent s'y mêler, ce sont

« ...quantité de jeunes gens, dont quelques-uns estoient assez mal accomodés ; les uns y estoient poussés par force, les autres attirés par leurs camarades (...) ; les autres y accouroient avec un empressement surprenant, dans l'espérance, disoient-ils, d'un gain considérable & d'une fortune avantageuse. »

(*op. cit.,* p. 19).

Du marchand d'images dévotes à l'augure de province, tous ont droit à un crayon rapide. Comment relire l'histoire des débuts d'un Callot, d'un Bourdon, sans se rappeler ce portrait d'un jeune apprenti de bon vouloir, mais de maigres ressources :

« (il) me dît d'un air qui marquoit du déplaisir, qu'il avoit esté nouri dès ses plus tendres années dans la boutique d'un pauvre Peintre, ou il n'avoit jamais entendu parler des choses nécessaires pour acquérir la moindre connoissance de la Peinture, & qu'il avoit passé sa jeunesse dans l'abus dont on l'avoit prévenu, que pour estre Peintre, il ne falloit qu'un peu connoistre les couleurs, et les appliquer sans raisonnement sur une toile, & que sa dernière perfection consistoit à copier quelque méchante estampe, à faire des couleurs luisantes & bien polies, enfin qu'il ne falloit pas plus de science & d'étude pour estre Peintre, que pour estre Cordonnier, ou Tailleur d'habits... »

(p. 43).

Barbouilleurs, prétend Restout ; la plupart sans doute. Mais pour certains ce n'est plus notre avis : et ce n'était pas celui des contemporains. Car ces peintres avaient leur public, que l'auteur fait défiler devant nos yeux : ecclésiastiques, gens de robe, mécènes provinciaux et même très grands seigneurs. Voici le peloton des dames pieuses :

« (c'était) une troupe de Dames, Demoiselles & Religieuses, qui venoient là chercher de jolis petits Tableaux fins, qu'elles regar-

doient contre le jour, passans leurs mains délicates dessus, pour connoistre si la Peinture estoit bien fine... »

(p. 32).

Et ce public entend bien être averti, ces amateurs ont leurs préférences et leur langage :

« (ils) crurent se faire admirer en loüant, avec des paroles amphatiques et des gestes de charlatan, la belle verdure des arbres et des prairies, un oyseau ou quelque animal bien tiré, la queüe d'un chien, les oreilles d'un asne, l'écume d'un cheval ou les cornes d'un bœuf peintes au naturel ; une bouteille, un clou, une plume, un oignon, uu coûteau, un soulier bien imités, et faisant cent autres remarques encore plus ridicules. »

(p. 34).

Nous cherchons aujourd'hui quel put être le public d'une Louise Moillon, des frères Le Nain et de leurs *bamboches dans le goût français :* précisément, le voilà.

Bien au-dessus de cette peinture modeste, au moins en apparence, Restout dénonce une autre faction plus dangereuse, parce que plus capable de séduire : celle des *Cabalistes.* Il s'agit cette fois d'un art libéral, et la Princesse que rencontre l'auteur est

« ...une jeune Femme d'un air fort galand (...) suivie de plusieurs jeunes hommes, dont la mine marquoit quelque chose de plus généreux que ceux que je venois de quitter (...). Elle estoit d'une taille haute, d'une contenance fière, sa teste estoit ornée d'un bouquet de plumes, son visage doux & agréable, les yeux fort vifs, le teint délicat et vermeil, sa robe estoit d'une étoffe très-légère, de couleur de pourpre rehaussé d'or, avec une veste d'un bleu palle brodée de même, & une écharpe de toile d'argent fort déliée, qu'un petit Zéphir faisoit voltiger derrière elle... »

(p. 44).

Cette prêtresse de Michel-Ange semble sortir tout droit d'un tableau de Vignon. Mais elle ne conservera pas toujours cette parure ; art libéral, l'art de la Cabale est aussi un art international et éclectique. La Princesse est suivie de galants qui lui apportent l'hommage, non seulement de l'Italie et de la France, mais de l'Espagne, des Pays-Bas, de l'Allemagne et

même de l'Angleterre [37]; et nulle offrande ne la rebutera :

« Ce fut un plaisir de la voir avec une Juppe française & un Colet de point de Paris, le corps d'une Flamande, des manchettes Espagnoles, une coeffure Italienne avec des Patins de Venise ; enfin elle prit un peu de tout, ce qui fit la plus plaisante mascarade qu'on fit jamais. »

(p. 61).

Car cette peinture, ouverte à toutes les sollicitations, ignore la discipline du goût ; la Princesse prend un air maussade en apercevant le livre de Chambray :

« *Il faut se donner plus de liberté,* et *songer premièrement à satisfaire les yeux,* puisque c'est pour eux seuls que la Peinture a esté inventée et élevée jusqu'au degré où nous la voyons maintenant ; *l'esprit se trouve satisfait de ce qui les flatte,* et il s'accorde facilement avec eux pour approuver ce qui leur plaist. *L'Art et les règles doivent estre sujets au peintre,* et pourveu que ses ouvrages *fassent leur effet, qui est de tromper agréablement les yeux,* c'est tout ce qu'on en doit attendre. »

(p. 49).

Les grands mérites, aux yeux de la Cabale, ce seront

« ...la fraîcheur et la vagesse du Coloris, la franchise du Pinceau, les touches hardies, les Couleurs bien empastées et bien nourries, les coups de Maistre, la Grande Manière, les muscles bien resentis, les belles teintes, la morbidesse des Carnations, et force autres beautés chimériques de cette nature... [38]

(pp. 62-63).

conclut Restout. Les caractéristiques de cette peinture qui prend pour dieu Michel-Ange surprendront moins lorsque l'on saura ses patrons : car l'auteur ne laisse pas d'en donner la liste. A la suite du maître, ce sont

« Titien, Georgion, Paul Veronèse, Tintoret, les Bassans, le Corrège, le Guide, Rubens, Van Dick, Zuccaro, Lanfranc, Joseph Pin

---

[37] Ce curieux passage est à rapprocher de la lettre de Vignon à François Langlois, dont l'importance a été soulignée par M. Charles STERLING (*Un précurseur français de Rembrandt, Claude Vignon,* in *Gaz. des Beaux-Arts,* oct. 1934, p. 129-130). On ne saurait trop insister sur l'aspect international de cette peinture « cabaliste », et sur le caractère parisien (et romain) de la réaction.

[38] Le passage est emprunté presque textuellement à Chambray, ce qui suffirait à indiquer la communauté d'esprit des deux auteurs.

(*le Cavalier d'Arpino*), maistre Rousse, Saint Martin (*le Rosso et le Primatice*), Ribera, Pietre Teste, Freminet, Tempesta, Blaemaert, P...V...B...V... » (39).

(p. 54)

et sous ces lettres énigmatiques, comment ne pas deviner Perrier sans doute, Blanchard plus sûrement, et non pas Valentin, que rien n'empêche alors de citer, mais Vignon et Vouet, dont la famille et les élèves forment longtemps dans la peinture parisienne deux factions puissantes ? On a même lieu de penser que vers 1660-1680, à Paris, les adeptes de la Cabale sont d'abord ces peintres nombreux et fidèles qui se sont formés dans l'atelier de Vouet, avant de se laisser plus ou moins toucher par l'art de Blanchard ou des Vénitiens, ou les séductions de Van Dyck et Rubens. Ce chapitre de la peinture française, il est vrai, reste encore à écrite. S'il nous fallait citer un exemple entre vingt peintres dont l'art ne se laisse plus qu'à demi deviner, nous choisirions un Jacques de Letin (40), dont le double atelier parisien et troyen fut fort actif jusqu'en 1662 ; une veine lyrique très proche de celle de

(39) La liste figure également chez Chambray, mais moins complète; on remarquerait surtout l'absence de Rubens et de Van Dyck: en 1662, Roger de Piles n'en a pas encore fait les héros des coloristes — que fort naturellement Restout regarde comme les continuateurs de la Cabale ; la même raison explique l'absence chez Chambray du Titien et de Georgione, alors que « les Tintorets, les Pauls Veronèses » sont déjà en bonne place.

(40) Né à Troyes en 1597, il se forme en Italie dans l'entourage de Vouet, aux côtés de qui M. Jacques Bousquet a récemment relevé sa présence en 1624. De retour en France en 1626, il se retrouve simultanément à Troyes, où ses toiles viennent peupler les églises et les hôtels, et à Paris, où il semble avoir eu un second atelier. On prendra garde aux renseignements donnés sur lui par les dictionnaires de peintres, qui, sans exception, et par une crase singulière qui remonte au XVIIIe siècle, le confondent avec son compatriote Nicolas Ninet en un mythique Ninet de Lestain, parfois redivisé en deux ou trois personnages non moins fantaisistes. De nombreuses toiles de sa main sont conservées dans les églises et au Musée de Troyes, malheureusement pour la plupart dégradées ou repeintes. On préfèrera juger de son art par la belle *Mort de Saint Louis* récemment identifiée par M. Jacques Dupont et replacée à Saint-Paul (signée), ou par la *Présentation au Temple* (également signée) que nous avons retrouvée à Saint-Pierre de Nevers. Nous préparons une étude sur ce peintre.

Vouet, où se mêle quelque chose de l'abondance flamande, un goût robuste et sain du réel, et parfois un peu de la mélancolie des Le Nain, mériterait de porter assez haut son nom, sans les facilités d'un métier rapide, trop rapide, qui couvre les surfaces de larges silhouettes, sans beaucoup se soucier d'étudier les draperies et d'établir les plans.

Contre les prestiges de cette peinture, Chambray et Restout pouvaient à bon titre opposer l'art réfléchi du Poussin, la tradition de Raphaël et du Dominiquin et les méditations du Vinci. Mais qui songerait aujourd'hui à rattacher à l'art de Michel-Ange un Jacques de Letin, qui penserait qu'en attaquant le *Jugement Dernier*, Chambray put atteindre ces peintres ? L'intérêt, et peut-être le principal intérêt de ces attaques contre Michel-Ange, c'est précisément de nous amener à confronter avec nos conceptions du XVIIe siècle, avec les perspectives que nous en dessinons, celles des milieux de cette époque.

◆

Volontiers nous opposons, comme un des contrastes fondamentaux du siècle, à la vaste diffusion du caravagisme, l'effort de Vouet poursuivi par l'Académie. Non sans d'excellentes raisons : mais constatons que cette séparation n'appartient pas au XVIIe siècle. Vouet — touché au demeurant par le caravagisme, ce dont les amateurs se souviennent — est rangé avec son entourage dans les rangs de la *Cabale*, en compagnie de Ribera et au même titre que Lanfranc ou l'Albane. *Manière forte* et *manière claire*, comme on disait alors, ne sont nullement conçues comme antagonistes : on les distingue, certes, et divers témoignages montrent que des modes successives tournèrent les *curieux* tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre ; on ne songe guère à en opposer l'esprit. Il est même permis de se demander si certains peintres, pour répondre au goût de la clientèle, n'usèrent pas simultanément, ou presque, des deux modes d'expression.

Que vaudrait alors cette autre distinction qui nous est chère: celle d'une peinture officielle, vouée à célébrer le triomphe de la Contre-Réforme puis l'éclat du règne de Louis XIV, et

d'une peinture réaliste, poursuivant le spectacle de la vie quotidienne dans son humilité, entourant de silence les êtres et les choses — et que la critique se serait efforcée d'ensevelir dans l'oubli, comme un secret de famille, a-t-on dit, comme un art indigne des pompes du siècle et peut-être ennemi de l'ordre rétabli ? — Comme on voit bien plutôt un Chambray, apparemment peu fait pour les conspirations du silence, fulminer quelque Edit de Nantes pictural ! Mais le XVIIe siècle songe peu à un pareil antagonisme : de ces « peintres de la réalité », les uns sont considérés comme des *cacopeintres,* et assimilés aux petits flamands, aux gens de métier — ainsi certainement des peintres de natures mortes, des Le Nain auteurs de *bamboches* — et les autres, les *peintres d'histoires,* des Le Nain, peintres religieux, au Valentin, à Tassel, à Tournier, à La Tour aussi, n'en doutons pas, sont relégués dans les rangs confus de la *Cabale,* et sous la bannière de Michel-Ange, pêle-mêle avec des Chaperon et des Jacques de Letin : on les y oublie bien plutôt qu'on ne les y cache.

Ce n'est pas Michel-Ange de Caravage qu'on attaque en France vers 1660-1680, mais Michel-Ange Buonarroti : et le fait n'est pas indifférent. L'opposition qui se définit ainsi, celle que soulignent les listes de peintres citées par Chambray et Restout — et maint autre texte — comment ne pas voir qu'elle s'établit ailleurs ? Ce que l'on constate alors, c'est un constant effort pour s'opposer au vaste mouvement lyrique qui, préparé à Rome dans les trois premières décennies, entraîne toute la peinture européenne, de l'Espagne aux Pays-Bas, de Velasquez à Rembrandt en passant par Vouet — et pour faire triompher à Paris un art différent, tout de clarté intellectuelle, fondé sur l'exemple du Poussin et reconnaissant pour maître Raphaël et le Dominiquin [41]. Peu importait la part qui, dans

---

(41) Cette conception apparaît à Rome, vers 1630-1635, lors des grandes discussions qui se livrent autour de l'œuvre du Dominiquin. Elle a pour tenants Poussin, Rémy Vuibert, etc..., pour foyer la demeure du Cr. del Pozzo. Elle se répand en France vers 1640-1650, et trouve alors sa plus belle expression artistique (Le Sueur, Vuibert...), avant d'être portée sur le plan théorique par Chambray. Nous nous permettons de renvoyer sur ce point à notre étude : *Pour un peintre oublié : Rémy Vuibert* qui doit paraître tout prochainement dans la revue *Paragone.*

l'immense production internationale du mouvement adverse, pouvait revenir à Venise ou Bologne, au Caravage ou au Cavalier d'Arpin : on savait trop bien que la complexité des influences défiait toute analyse, et seule notre ignorance nous permet aujourd'hui d'établir de commodes schémas... On sentait seulement qu'il était en continuité avec les grandes leçons du XVIe siècle, et s'il fallait lui assigner un patronage, on choisissait celui du maniérisme, senti grâce à Fontainebleau comme une école puissante et proche encore, alors que le caravagisme, si vite abandonné ou modifié par la plupart de ses adeptes français, paraissait plutôt le fait d'un atelier. On sentait surtout par quelles caractéristiques il s'opposait à la discipline de l'art qu'on voulait instaurer : l'approche lyrique de l'univers, une sensibilité moins soucieuse de tout passer au crible de la raison que de s'exprimer par les prestiges de la matière et du beau métier.

Classique et *baroque,* dira-t-on. Mais de nouveau voici qu'il faut prendre la mesure des mots. Rien, dans ces pages de Chambray et de Restout, ne permet d'user de ces termes avec le sens que leur donne la critique actuelle. Rien n'y renvoie à cette série de concepts formels si précieux pour l'analyse des œuvres, si décevants, on le sait, quand d'aventure on tente de les appliquer aux artistes et à l'histoire de la peinture française. Au contraire, ces polémiques montrent que l'effort de la critique du XVIIe siècle se situe sur un autre plan. Au moment même où les conceptions de Chambray et de Restout paraissent conduire vers un art « *classique* » au sens formel du terme, elles s'accommodent très bien de traditions proprement « *baroques* »: et Roger de Piles, quelques années plus tard, pourra faire son dieu de Rubens, et non plus du Poussin, sans beaucoup rejeter des théories de Chambray et sans réhabiliter Michel-Ange. Au reste, ne faudrait-il pas forcer un peu les catégories, pour présenter comme une réaction de la tendance « *classique* » ces attaques contre Michel-Ange et une Cabale qui réunit certainement Vouet et Valentin, Fréminet et un Tournier ou un Lubin Baugin, quand l'art qu'elles préparent est celui de Le Brun et de Mignard — et celui du XVIIIe siècle qui les approuvera ?

Ou bien alors il faut donner aux termes de classique et de baroque le sens qu'ils ont en littérature. Et lorsque l'on compare critique littéraire et critique d'art, on doit bientôt constater les rapports les plus étroits. Ce sont les mêmes principes, définis en termes très proches, appuyés souvent d'exemples et de citations identiques. C'est, dans les deux disciplines, la même volonté de refouler l'inspiration romanesque, de refuser les subtilités de pur agrément, qu'il s'agisse de la pointe en poésie, en art des jeux du pinceau ou de la *vaguesse* du coloris. Mais qu'en conclure, sinon que l'effort d'une même génération se retrouve dans les différents domaines de l'esprit, par delà la diversité des problèmes ? Il faut le marquer avec force, car on se contente trop souvent, au mépris des dates, de vagues parallèles entre Racine et Poussin; il faut souligner que les revendications de la critique d'art sont identiques en leur esprit à celles de la critique littéraire, qu'au même moment on assiste au même effort pour imposer une discipline à la création et renvoyer les *libertins* dans les rangs de quelque Cabale ridiculisée ou menacée ; mais c'est pour marquer en même temps que cet effort a une action propre et précise dans le domaine de l'art. Pris en ce sens, les termes de *classique* et de *baroque* réclament une définition valable pour la peinture, et qui regroupe les caractères de l'art tel qu'un Chambray, un Restout le concevaient.

♦

III - La « Poétique » classique

Que ces attaques contre Michel-Ange et la Cabale, non seulement visent une portion de la peinture contemporaine, mais aillent à élaborer un langage, une poétique nouvelle, nous n'en pouvons douter : et l'on ne saurait comprendre la rupture voulue par Chambray si l'on ne voit que là se situe, avec l'incompréhension profonde, le véritable différend. L'*Idée de la Perfection* avait pour première fin de développer une doctrine neuve, sinon dans chacun de ses termes, du moins dans son esprit. Il ne saurait être question d'en donner ici même un simple résumé : complétée et corrigée par les autres

textes du XVIIe siècle, elle témoigne avec eux d'une des plus profondes conceptions de l'art, au même titre que la réflexion classique dans le domaine de la littérature. Du moins, pouvons-nous indiquer les principes qui étaient en jeu dans cette querelle autour de Michel-Ange, ceux qui, du *Jugement Dernier,* faisaient l'exemple d'une poétique dépassée.

Pourquoi ne pas examiner les arguments de Chambray comme ceux d'un critique raisonnable, et non d'un atrabilaire ridicule ? On s'arrêtera moins alors au reproche d'indécence qui sert de trame au discours. C'est le plus grave, puisqu'il se tourne en accusation d'impiété ; c'est aussi le plus vieux et le plus commun. Réforme et Contre-Réforme, nous l'avons dit, ne s'étaient pas développées sans prendre le *Jugement Dernier* à partie ; le XVIIe siècle français est-il plus pudique ? Il connut à la fois les petits cabinets aux collections peu recommandables — lisons Tallemant des Réaux — et les scrupules intempestifs. Mais lorsque Mme d'Emery brûle le *Bacchus et Ariane* du Guide, coupable d'avoir retenu son époux en des contemplations toutes profanes, la pensée artistique n'est pas en cause, ou très peu. Le problème commence au moment où le critique lui-même prend argument de l'indécence : et c'est qu'alors il ne comprend plus l'esprit de l'œuvre (41*). Nous trouvons d'une polissonnerie insoutenable bien des peintures de 1900 accueillies sans scandale au Salon, alors que nous admettons sans nulle gêne les Courbet les plus audacieux : pareillement Chambray. Sa violence se déchaîne contre ce sacrilège — nous sommes en 1662, en pleine période de répression contre les *libertins* de tout ordre, l'année même où Claude Le Petit meurt sur le bûcher — mais au départ, l'indécence n'est que partie du procès, n'est que l'argument le plus sensible du réquisitoire. Il le souligne lui-même : *la*

(41*) Nous ne dissimulerons pas que le dévot Sublet des Noyers est accusé d'avoir fait disparaître des collections royales la *Léda* de Michel-Ange. Faut-il faire rejaillir le crime sur son cousin ? Ces errements sont rarement le fait des amateurs ; au plus Chambray put-il, par ses attaques contre le peintre, diminuer l'importance du geste. Encore serait-il nécessaire de confronter les dates : il n'est pas sûr qu'avant 1640-1650 les opinions de Chambray n'aient pas été sensiblement différentes.

convenance des figures au lieu où elles sont peintes et *la discrétion en ce qui est de l'honnesteté* sont seulement deux des points qui concernent le *costume.*

Le mot, emprunté à la critique italienne, ne désigne rien d'autre que cette *bienséance* qui va jouer un rôle capital dans le théâtre et la littérature françaises, au point de passer bientôt pour la seule et unique règle de toute rhétorique : entendons la convenance de chaque détail au sujet représenté et aux diverses circonstances qui le concernent. Michel-Ange est coupable d'avoir figuré le Christ jeune et sans barbe, quoiqu'il ait trente et trois ans passés, d'avoir oublié le conseil des douze apôtres siégeant à ses côtés, d'avoir fait sonner les trompettes « *qui font tout le bruit qu'ils peuvent* » au moment où le Christ parle, d'avoir entouré la Vierge de nudités qui lui devraient faire perdre contenance, ou d'avoir montré dans un instant si solennel des gens qui s'embrassent et font « *quantité d'autres niaiseries aussi sottes* »; bref, d'avoir mal illustré le texte saint, d'être, selon l'expression de Roger de Piles, *un mauvais historien.*

Il semble qu'avec ce mot nous quittions le domaine propre de la peinture : mais c'est précisément méconnaître la conception que le classique se fait du tableau. Pour lui, à côté de la partie *méchanique* de la peinture — la beauté du rendu, la science du pinceau — il y a la *part de l'esprit.* Et certes, il l'aperçoit comme nous dans *les belles idées du génie,* dans *le beau feu du peintre :* nous dirions aujourd'hui son inspiration. Mais celle-ci doit s'inscrire dans une représentation où l'homme du XVIIe siècle cherche avant tout une *histoire.* Ces *belles idées,* comme le jeu des lignes et des couleurs ou la saveur de la touche, il veut les goûter par rapport à une *histoire* figurée, il entend qu'à celle-ci se subordonnent tous les moyens du peintre : et la règle du costume traduit d'abord cette exigence fondamentale.

Pourquoi pareille insistance ? A suivre les textes, on s'aperçoit bientôt que de l'*histoire,* ce n'est pas la vérité anecdotique qui lui importe — que de fois une lecture rapide l'a fait croire aux bons et aux meilleurs esprits — mais la vérité humaine.

Comme l'action théâtrale, le *tableau d'histoire* met en scène des personnages au moment où une *circonstance extraordinaire,* selon le mot de Corneille, démasque tout à coup les ressorts du cœur humain : et ce que l'amateur lui demandera, c'est l'*expression des passions,* au sens concret du mot par lequel Descartes et tout le siècle désignent les *affections* et les *mouvements de l'âme.* Ces trois termes reviennent si souvent que l'on ne peut hésiter : toute la pensée du critique se cristallise autour de ce point, tout l'effort créateur du peintre s'organise en vue de cette expression, et une véritable *rhétorique* — le mot est prononcé par Félibien — se construit, se discute et se codifie pour en développer les possibilités. Répétons-le : chaque époque poursuit à travers les diverses disciplines une quête identique, et celle du classicisme fut d'abord la connaissance du cœur humain.

Voilà précisément où nous nous éloignons de Michel-Ange, que sa méditation conduit rarement à étudier le mécanisme des *passions.* Certes, un tableau comme la *Manne* du Poussin [42] avait bien pour thème la grâce, au sens métaphysique du mot: mais ce thème est aussitôt traduit par le peintre en une *histoire,* celle des Hébreux au désert, et sa démarche créatrice se déroule d'emblée sur le plan psychologique. Pour lui, pour le spectateur, compteront d'abord les *mouvements de l'âme* exprimés par ces Hébreux devant le don céleste : c'est par le jeu des personnages qu'il traduira sa pensée, c'est là que l'amateur classique ira la lire. Chez Michel-Ange, le grand élan qui emporte la composition suffit déjà à l'expression, gestes, visages, ne font que l'accompagner ; un ange, un élu, pris en aparté, ne nous conteront rien de plus. Ce même élan emporte la composition des maniéristes, les tableaux français d'un Vouet : le jeu théâtral des personnages, le type volontiers uniforme des visages ne cherche pas à intéresser par lui-même: voilà la *Cabale* et ses *beautés fades.* Au contraire, suivant le modèle de Poussin, le peintre classique cherche à donner à

---

(42) Le tableau du Louvre. Nous choisissons cet exemple parce que la toile, qui appartint très tôt aux collections royales, fut précisément mise en cause dans les discussions du temps.

chaque geste, à chaque acteur, une signification particulière : et l'on voit se développer une théorie de la fragmentation du sujet, qui va charger chaque personnage de présenter un aspect de l'histoire, une variation sur le thème. Ainsi, dans la *Manne* déjà, les différents groupes conduisaient du désespoir à l'espérance, de l'avidité devant les dons de Dieu ou de la rapacité brutale de l'âme aveugle aux grâces rendues par l'âme éclairée, tandis qu'au premier plan le nœud imprévu de la charité humaine semblait préfigurer la charité divine, et l'appeler(43). Car la « vérité » d'une telle scène, au sens réaliste du mot, n'entre pas en question. Certes, il ne manquera pas d'esprits simplistes pour reprocher au Poussin d'avoir représenté dans le même lieu et le même moment *« des personnes qui sont dans la misère et d'autres qui semblent avoir reçu du soulagement »*: à quoi l'on répondit :

« ...que pour prendre parfaitement l'histoire qu'il traite, il avait besoin des *parties nécessaires à un poëme,* afin de passer de l'infortune au bonheur. »

Que ce principe des *péripéties,* comme dit Félibien, soit fort étranger à la Cabale, il n'est pour s'en persuader que d'essayer de lire ainsi, comme un poème à strophes successives, le *Jugement Dernier* — que son sujet et les plus fortes traditions décomposaient pourtant dès l'abord en masses séparées —. En même temps il permettait une psychologie qui ne cherche pas des êtres, mais des acteurs, et par là rompait non moins complètement avec l'apport caravagesque. Le théâtre classique a conduit son analyse du cœur humain sans chercher à reproduire la vie, mais en étudiant les mouvements de l'âme chez des êtres détachés de l'humanité quotidienne ; pareillement le peintre, qui ne veut plus créer des êtres complexes, entourés d'une part de mystère, et qui lui échappent, mais garde toujours sur eux la maîtrise d'une création volontaire.

---

(43) Poussin le fondateur, comme Corneille, dépasse ses limites ; les derniers tableaux portent sur le plan symbolique le principe du contraste des péripéties : l'*Apollon et Daphné* n'est déjà plus une « action ».

Préférence pour les « *tableaux d'histoires* », expression des passions, fragmentation du thème, psychologie de la transcendance (si l'on nous autorise ce terme, que les écrits religieux du temps rendent peut-être moins malséant, pour opposer la psychologie classique, toute d'analyse lucide, à la communion que le caravagisme avait cherché à établir avec la vérité immanente des êtres et des choses) : autant de conceptions dont la clef était cette loi du costume. Une telle expression picturale, fondée sur l'*action*, prise entre l'abstrait et le concret, faisait nécessairement reposer la *part de l'esprit* sur ce délicat équilibre que réglait la bienséance. Tendu à définir cette nouvelle poétique, que pouvait découvrir Chambray dans le *Jugement* ? Ces corps sans variété, ces nus où ne se lit que la puissance de la création, ces attitudes lyriques où ne se devinent pas les divers mouvements d'une âme, tout cela lui paraissait vide de sens. Et d'une certaine manière, il ne se trompait pas en accusant Michel-Ange d'avoir rendu sa scène « irréelle », ni même lorsqu'il ne voyait ni piété ni révérence dans le *Jugement*, puisqu'il cherchait vérité et religion dans l'expression des personnages représentés, et non dans l'impulsion créatrice du peintre. Il suffit d'imaginer la même scène traitée par le Poussin : on devine combien ces règles du costume transformeraient la représentation, déplaceraient son intérêt vers le contenu psychologique, aux dépens, évidemment, de la puissance lyrique. Cette page gigantesque semble traduire d'un seul cri l'angoisse de l'âme, d'une âme, et d'abord de Michel-Ange lui-même, devant le jugement moral : mais Chambray veut y retrouver les divers mouvements de l'homme en présence de Dieu, et demeure insatisfait.

Et par là il exprimait les exigences de son siècle. Peu importerait qu'un vertueux aumônier s'indignât devant quelques nudités : mais ce faisant Chambray, luttant contre la Cabale et imposant la notion de costume, inaugure réellement la critique classique, qui n'aura plus qu'à développer ces divers thèmes. Il sera facile à Félibien d'atténuer son intransigeance, à Roger de Piles de se soucier davantage de la grâce et du coloris : s'ils jugent Michel-Ange avec plus de justice, c'est

précisément que pour eux son œuvre rejoint le passé. Pour Chambray, le *Jugement Dernier* avait été davantage : le lieu d'une définition.

Certes, le « *bonhomme* » avait mesuré le génie à son aune : et c'est toujours se mettre auprès de la postérité dans un bien mauvais cas. De ses critiques, nulle aujourd'hui ne saurait plus être retenue. Mais ne faut-il pas apprécier le refus même à sa valeur ? Nous savons à présent quels périls menacent les époques trop accueillantes. C'est au prix d'injustices de cet ordre que put se constituer le classicisme français ; c'est en opposant aussi violemment aux diverses traditions des exigences nouvelles que notre peinture échappe à ce reflux qui, passé le siècle d'or, attend celles de l'Espagne ou des Pays-Bas. N'y eût-il qu'un peu contribué, le mérite de Chambray ne serait pas mince. On court toujours quelque ridicule à nier l'évidence du génie : mais il y faut parfois, sinon un génie personnel, au moins le sentiment du génie de son temps.

Jacques Thuillier.

LE CHATEAU D'ANET
LA GROTTE DE WIDEVILLE

Pour la promenade annuelle qui eut lieu le 23 juin 1956, les châteaux d'Anet et de Wideville ont été visités. Ils donnèrent lieu à des études dont on trouvera ci-après l'essentiel.

I. - Le Château d'Anet

Sans refaire l'histoire du château de Diane de Poitiers, sans même l'étudier en tant qu'un des premiers et des plus brillants modèles de l'art classique français, on insista surtout au cours de la visite sur trois caractéristiques importantes pour l'étude de l'art au XVIIe et au début du XVIIIe, qui se rattachent soit aux études présentées dans le cycle, soit à des recherches récentes.

I. Les devises du château d'Anet,
II. Le château d'Anet, lieu de fête,
III. Comment sous la Révolution la malheureuse destruction du château eut comme conséquence la perte de chefs-d'œuvre de l'art du XVII^e^siècle.

I. - *Les Devises du Château d'Anet.*

Les auteurs du XVIIe siècle, si férus d'emblèmes et de devises, en voyaient un grand nombre à Anet. Lors de la construction du château, Henri II, les avait fait semer à profusion. Deux de ces devises surtout se remarquaient : celle d'Henri II, « Donec totum impleat orbem », avec le croissant de lune ; celle de Diane, une flèche sortant du tombeau : « Sola vivit in illo ». Ces deux devises donnaient matière à d'amples discussions, car elles s'interprétaient dans un double sens : « Donec totum impleat orbem », pouvait évidemment être la fière devise d'un prince héroïque désireux de remplir le monde entier du bruit de ses exploits[1]. Mais Menestrier ne manquait pas de faire remarquer que le croissant pouvait avoir trait à la déesse Diane, et par conséquent à son homonyme Diane de Poitiers[2].

---

(1) LUCKIUS, *Sylloge Numismatum...*, Anvers, 1620, p. 169. Donne des variantes de ces devises.

(2) MENESTRIER. *Traité des Enigmes*, Lyon, 1694, p. 269. - *Sylloge Symbolorum...*, Amsterdam, 1695, p. 309. - Germain BRICE, *Description de Paris*, 1698, t. I, p. 22. - CARAMAN, *Le château d'Anet*, Paris, 1860, p. 176 (cite une description de 1686).

Quant à la devise de Diane, « Sola vivit in illo », partout représentée à Anet [3], elle voulait signifier que Brézé, l'époux de Diane, ne vit plus qu'en cette flèche, qui est le symbole de l'amour unique qu'inspire à sa femme le défunt.

Au XVII siècle, l'histoire de Diane de Poitiers était assez connue pour qu'une telle interprétation parut facilement ironique. En 1636, Jacques de Bié, dans « les Familles de la France », prétendait que cette flèche « n'était autre que la flèche amoureuse qui avait blessé le cœur » du roy Henri II [4].

En 1640, dans une description d'Anet faite en 1640 [5], au temps où César de Vendôme était propriétaire du château, il est indiqué que ces deux devises, avec d'autres, se voient « partout aux cheminées, au-dessus des toits, aux fenêtres et aux portes ». L'auteur anonyme de cette description est tellement hanté par les devises qu'il cherche à en rapprocher de façon fort ingénieuse un détail d'architecture du château : La coupole de la chapelle est décorée à l'intérieur de caissons losangés qui, pour rendre la perspective fuyante, diminuent d'importance en se rapprochant de la lanterne de la coupole. Le pavement du sol en reproduit la projection géométrique avec des marbres noirs et blancs. Notre auteur fait à ce sujet de fort curieuses observations : il voit là « plusieurs morceaux de marbres de différentes couleurs, joints délicatement par ensemble, et représentant à l'aspect (quand il s'en éloigne un peu, pour en mieux tirer la perspective) une infinité de croissants s'entrelassant l'un dans l'autre, d'une admirable proportion et symétrie, et se diminuant toujours depuis la grande étendue de leur cercle, tandis que les plus petits deviennent comme rien vers leur centre, ce qui est estimé mesme des plus habiles en la science de géométrie. Et de même le haut de la voûte est taillé industrieusement de semblables croissants dorés et s'entretenant pareillement l'un dans l'autre tant qu'ils croissent et décroissent... Sur quoi sera remarqué en passant que convienst cet excellent emblème : Crescendo deletur... qui semble bien détruire le sens de l'autre : Donec totum impleat orbem ».

Cet ingénieux raisonnement montre combien l'art des emblèmes était familier à cet auteur comme à tant de ses contemporains ; il se plaisait à le retrouver dans ce qu'il savait n'être qu'un ingénieux

---

(3) Alphonse ROUX, *Le Château d'Anet*, Paris, 1931, p. 42, d'après la description de Lemarquant (1777). - A. THIERRY, *Diane de Poitiers*, Paris, 1955, p. 145.

(4) J. DE BIE, *Les Familles de la France*, 1636, p. 68.

(5) Citée par CARAMAN, *Le Château d'Anet*, Paris, 1860, p. 254 et 257-258.

effet de perspective décorative. Bien mieux, il suggérait que l'emblème ainsi évoqué détruisait par son sens celui d'Henri II. Anet aurait donc contenu deux emblèmes qui s'annihilaient l'un l'autre.

Bien qu'il ne s'agisse point d'un emblème qui ait servi à la décoration d'Anet, il faut rappeler ici la médaille qui fut frappée en l'honneur de Diane de Poitiers et qui représentait la déesse Diane écrasant Cupidon, avec la légende : Omnium victorem vici.

Si l'on en croit J. de Bié [6], cette médaille pouvait avoir également un double sens. Elle pouvait signifier que Diane de Poitiers ne s'était pas laissé vaincre par les traits de l'Amour, vainqueur des Dieux et des hommes ; mais elle pouvait dire aussi avoir vaincu Henri II, victorieux de plusieurs peuples. Ce second sens fut donné généralement à la médaille.

En particulier, dans la préface du fameux ouvrage de l'Académie des Inscriptions, parue en 1702 « Médailles sur les principaux évènemens du règne de Louis le Grand », ouvrage plus connu sous le nom d'Histoire métallique, dont nous étudions dans ce recueil le premier état. Cette préface, due à l'abbé Tallemant, loue la médaille de Diane de Poitiers en ces termes : « La comparaison est très galante. de Diane qui se vantait d'avoir surmonté l'amour vainqueur de tous les Dieux, avec Diane de Poitiers, qui avait soumis à ses charmes un jeune roi fort aimable ». Cette réflexion en tête de l'histoire officielle de Louis XIV, n'était peut-être pas très opportune : le monarque avait été aussi un jeune roi fort aimable, que d'autres Dianes de Poitiers avaient soumis à leurs charmes. On est surpris que Boileau que l'Académie avait chargé de revoir le travail de l'abbé Tallemant, ait laissé passer cette allusion. Ce fut sans doute l'une des raisons pour lesquelles on ne trouve cette préface que dans un petit nombre d'exemplaires de l'Histoire Métallique.

II. - *Le château d'Anet, lieu de fêtes.*

Anet devint, en 1669, la propriété du jeune Louis-Joseph de Vendôme (né en 1654), déjà remarquable par ses qualités militaires [7]. Après 1681, il s'occupa de son château, car il désirait

---

(6) J. de Bie, *Loco citato.*

(7) Saint-Simon, qui le détestait, a donné un tableau fort noir du duc de Vendôme et de son entourage, qui s'est imposé à la postérité. Pour voir combien le même personnage peut donner lieu pour des contemporains à des opinions différentes, il faut lire les Epitres de Campistron, mais surtout « l'Histoire des campagnes de Mgr. le duc de Vendôme », suivi d'un éloge de M. de Vendôme (1715) où, vu par un de ses soldats, le Maréchal apparaît à la fois comme un général

avoir une résidence qui lui permit non seulement de mener une vie agréable dans un cercle d'amis choisis, mais aussi de donner des fêtes somptueuses.

Parmi les commensaux du jeune duc, se voyaient deux poètes, Chapelle et Chaulieu, adonnés aux joies de la vie, pleins d'un aimable talent (8). C'est à Anet que Chaulieu apprit à connaître Chapelle. « Quelle consolation pour Chapelle d'avoir pu résigner sa lyre et transmettre son esprit à un disciple digne de lui. Le hasard lui fit rencontrer dans Anet M. l'abbé de Chaulieu et la liaison fut bientôt formée entre deux hommes dont l'esprit, les mœurs et le talent avaient un si grand rapport... » (9)

Vendôme était fort lié avec la duchesse de Bouillon, sa tante, et avec le duc de Nevers, son oncle. On voit dans les lettres de Chaulieu de nombreuses lettres à la duchesse de Bouillon. Ces amitiés du jeune Vendôme furent cause de l'assertion de Brossette qui le mit parmi les ennemis de Racine lors de la querelle de *Phèdre* (10). Il ne semble pas, comme nous le verrons par la suite, qu'il soit resté parmi les opposants du poète (11).

Quoiqu'il en soit, à Anet se réunissaient autour de Vendôme, des hommes de lettres, qui collaboraient à de petits poèmes légers et charmants : on s'assemblait pour envoyer à la duchesse de Bouillon une ballade et Chaulieu tenait la plume :

---

courageux, humain et sympathique. Dans l'art et dans les lettres, le Maréchal s'est en outre, montré un homme de goût, sachant s'entourer d'esprits curieux et d'artistes de valeur.

(8) Voir Mongrédien, *Mercure de France*, février 1957, p. 256-257, qui cite des vers de Chaulieu sur Chapelle à Anet.

(9) *Œuvres de Chaulieu*, Paris, 1757, t. I, p.

(10) Edition Mesnard des *Œuvres de Racine*, t. III, p. 257. - R. Picard, *Corpus Racinianum*, Lyon, 1956, p. 359.

(11) Les rapports entre le duc de Nevers, d'un côté, et Boileau, d'autre part, sont difficiles à définir. Nevers, s'il était le frère de la duchesse de Bouillon, était aussi le gendre de Mme de Thianges. L'auteur de la lettre à la duchesse Sforza, en 1683, le met avec Racine et Boileau dans le groupe qui a élaboré la comédie des Appartements. S'étaient-ils alors réconciliés ? Nous ne le savons. Dans un travail que nous avons consacré à cette comédie (*Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1955, p. 298-299) nous avions suivi alors une opinion soutenue par M. Adam (*Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, III, p. 36) d'après lequel Nevers aurait fait dans une épître, en 1649, l'éloge de Racine et de Boileau, ce dont Bussy Rabutin fut scandalisé. Cependant, le texte de Nevers, comme la lettre de Bussy, paraissent avoir un caractère évidemment ironique (Cf. R. Picard, *Carrière de Jean Racine*, Paris, 1956, p. 333 et 340) et nous estimons que rien ne permet de croire qu'en 1679, Boileau et Nevers fussent en bons termes.

Quelques nourrissons du Parnasse
Dans le noble château d'Anet
Proposent que pour vous l'on fasse
Rondeau, ballade, ode ou sonnet... [12]

On ne se contentait pas, à Anet, de ces poétiques et aimables divertissements ; en 1680, alors que Vendôme se remettait dans son château de la petite vérole, le duc de Nevers lui écrivait de la cour:

Parlons de jeux, de mascarades
De fêtes, de tournois, de bals et de balets... [13].

Vendôme, le moment venu n'a point participé seulement aux fêtes de la cour, auxquelles Nevers le conviait, il en donna dans son château d'Anet qui pouvaient rivaliser avec celles de Versailles ou avec celles que Seignelay avait données à Sceaux pour le roi, en juillet 1685. Vendôme était très lié avec le Dauphin. Celui-ci, au mois de janvier 1686, entraîné dans sa chasse par le loup qu'il poursuivait, s'approcha d'Anet et s'y rendit à l'improviste [14]. Le Roi, à peu près à la même date, commençait à ressentir la fistule qui devait le faire souffrir toute l'année et qui, mettant en danger sa santé, donnait une importance plus grande à l'héritier de la couronne [15].

Les fêtes d'Anet, du 6 au 14 septembre 1686, ont été souvent racontées et nous n'y insisterons pas. L'essentiel en furent les représentations d'*Acis et Galathée*, poème de Campistron, musique de Lully, décors et costumes de Bérain. Ce fut l'une des fêtes les plus remarquables du temps, dont les circonstances sont bien connues.

Il n'y a lieu de revenir sur cette représentation que pour un point qui peut susciter certaines discussions : les raisons du choix de Campistron comme auteur du livret. A première vue ce choix semble fort naturel. Le poète toulousain pouvait, en effet, être connu de Vendôme, car il était protégé de la duchesse de Bouillon à laquelle il avait dédié sa tragédie d'*Arminius*, avec des vers très bien tournés [16].

---

(12) *Œuvres de Chaulieu*, éd. 1757, II, p. 8.

(13) Id., II, p. 186.

(14) *Sourches*, I, p. 353. - *Dangeau*, I, p. 283.

(15) Dans les *Mémoires du Marquis de la Fare*, qui était l'un des habitués d'Anet, les vues de Vendôme et de son groupe sont nettement expliquées (*Mémoires sur les principaux événements du règne de Louis XIV*, éd. d'Amsterdam, 1734, p. 264-266. Sur la fête d'Anet, voir les récits souvent reproduits du *Mercure*, de Sourches et de Dangeau).

(16) Ces vers, fort curieux, ne figurent dans aucune des premières éditions de Campistron. Ils semblent avoir été publiés pour la première fois dans l'édition de 1750, t. I, p. 105.

Il était, depuis le succès d'*Andronic et d'Alcibiade*, en 1685, l'auteur tragique en vogue, tout désigné pour prendre la succession de Quinault qui s'était retiré du théâtre. Ce choix de Campistron devait recevoir, longtemps après la fête d'Anet, deux explications différentes.

En 1734, le P. Niceron, dans le t. XXV (p. 163) de ses « Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres », affirme que c'est grâce à Racine, avec qui Campistron était lié particulièrement, qu'il fut mis en rapport avec Vendôme, et Niceron ajoute : « Ce prince avait prié Racine de se charger des vers qu'il voulait mêler dans la fête qu'il faisait préparer en 1686 à Anet pour M. le Dauphin, mais Racine s'en étant excusé lui offrit Campistron comme l'homme le plus capable de répondre à ses intentions. »

Nous avons indiqué ailleurs que ce récit était vraisemblable (17) : Racine, en 1683, avait collaboré avec le duc de Nevers et d'autres pour la préparation du Carnaval (18), en 1685, il avait écrit des vers destinés à être chantés à la fête de Sceaux ; il est donc fort possible qu'il ait été sollicité, en 1686, par Vendôme pour la fête d'Anet.

Mais, on aurait souhaité que cette circonstance si curieuse fut appuyée de témoignages contemporains du fait. Nous n'avons pas pu en trouver (19). On remarquera que, si le récit de Niceron a été repris par les frères Parfait (20), aucune allusion n'y est faite dans l'édition de Campistron publiée en 1750.

Entre temps, un autre auteur, avait donné, dans un texte qui devait rester longtemps inédit, une version beaucoup moins flatteuse de l'origine des rapports entre Vendôme et Campistron : Saint-Simon écrivant, vers 1741, ses Mémoires pour les années 1708-1711, avait été amené à parler du poète : « Campistron était de ces poètes crottés qui meurent de faim et qui font tout pour vivre. L'abbé de Chaulieu l'avait ramassé je ne sais où, et l'avait mis chez le Grand Prieur, d'où, sentant que la maison croulait, il en était sorti comme les rats, et s'était fourré chez M. de Vendôme… »

---

(17) *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1954, p. 313-316.

(18) J. VANUXEM, *Racine et le Carnaval* de 1683 (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 1955, p. 289-298).

(19) M. Raymond Picard, dans ses savantes recherches sur Racine, n'a pas été plus heureux que nous ; il relate les rapports de Racine et de Campistron d'après Niceron et en profite pour redresser une erreur évidente de Carrington Lancaster (*La Carrière de Jean Racine*, Paris, 1956, p. 311 et 312).

(20) *Histoire du Théâtre français*, 1748, t. XIII, p. 230. - Malgré les ressemblances du récit avec celui de Niceron, celui-ci n'est pas donné en référence. Les frères Parfaict auraient écrit d'après les notes de Grandval le Père.

Campistron subissait ainsi la hargne que Saint-Simon portait à tout ce qui touchait à Vendôme. Cette explication ne contredit pas celle de Niceron. Il n'est pas impossible que Racine ait recommandé au duc de Vendôme, pour ses talents littéraires, un poète tragique qui avait déjà connu le succès et qui était en relation avec Chaulieu.

Le choix du duc de Vendôme fut heureux ; Campistron n'était pas ce poète médiocre que l'on a si longtemps cherché à dépriser ; il a été le meilleur parmi les auteurs tragiques qui ont succédé à Racine. Il suffirait à sa gloire — mais il a d'autres titres — d'avoir donné dans *Andronic* un modèle à Schiller pour don Carlos. Loin d'être tombée dans un profond oubli [21], son œuvre ne cesse de susciter l'intérêt et l'étude [22].

Les paroles d'*Acis et Galathée* sont charmantes d'un bout à l'autre et donnent la plus heureuse impression de son talent. La pièce, qui, après avoir été représentée à Anet, le fut à l'Opéra, commence par un prologue où la scène représente le Château d'Anet. La déesse Diane descendait du ciel, en récitant les vers suivants :

Qu'avec plaisir je reviens en ces lieux
Que jadis mon séjour rendit si glorieux
Où régnaient la splendeur et la magnificence.

Une note du texte a soin d'avertir que « le château d'Anet a été bâti pour Diane de Poitiers et il y avait partout des devises et des peintures en l'honneur de Diane ».

Bien qu'après 1686 la santé du Roi ne donna plus lieu à des alarmes aussi chaudes, Vendôme n'en continua pas moins à recevoir le Dauphin : il revint à Anet en 1688 ; le 26 mai, Dangeau note que Monseigneur y courut le loup et qu'il a donné son portrait garni de diamants à l'abbé de Chaulieu à qui il l'avait promis lors de la fête de 1686. Au mois d'août de la même année, tandis que le Dauphin, à Chantilly, participait à une fête qui voulait dépasser celle d'Anet, Vendôme recevait Monsieur dans sa belle résidence. Le 8 septembre, Monseigneur y revint et se blessa à la main gauche

---

(21) Comme le prétend à tort le *Bulletin de la Société des amis d'Anet,* 1956, p. 3.

(22) Depuis Dejob, qui, dans ses « études sur la Tragédie », a donné une suggestive étude sur Campistron qu'il faudrait remettre à jour, on peut signaler Lanson dans son esquisse d'une histoire de la tragédie française (Paris, 1926, p. 129) qui, malgré des réserves, donne une note favorable. M. Orcibal, dans la *Génèse d'Esther et d'Athalie,* Paris, 1950, p. 118-119, a mis en valeur les hardiesses de Campistron dont Dejob avait déjà parlé. Nous nous sommes efforcés ailleurs d'indiquer quelques mérites de Campistron, qui, s'il fut l'imitateur de Racine, a pu aussi l'inspirer dans *Esther* et *Athalie* (*Revue d'histoire littéraire de la France,* 1951, p. 81; 1954, p. 313-316).

avec une bouteille d'esprit de vin. Il y resta jusqu'au 15 septembre, pendant ce séjour il y eut des divertissements dont nous ignorons la nature. En 1690, nouveau séjour fort rapide du Dauphin du 8 au 11 février, où il s'adonna surtout à la chasse.

L'année suivante, du 23 au 28 février, le Dauphin, veuf depuis le 20 avril 1690, revint à Anet, où tous les soirs il y eut quelques plaisirs nouveaux. Outre une *Idylle* de Campistron, on eut des divertissements auquels un autre toulousain, Palaprat, prit grande part [23]. Il les a racontés de façon fort vivante ; l'acteur Raisin, ami de Campistron, s'y surpassa ainsi que Dangeau en témoigne. Cette fête fut plus modeste que celle de 1686 par la volonté du Roi qui ne voulait pas voir le duc de Vendôme faire des dépenses excessives.

Les fêtes d'Anet devaient devenir plus rares ; le duc de Vendôme était retenu de plus en plus par les opérations de guerre. Il faudrait raconter toute l'histoire militaire du temps, si on voulait le suivre. Peu de temps après la fête de 1691, le maréchal partit pour les Flandres. Il devait, dès le mois de septembre, venir se reposer à Anet à la suite d'une grave opération.

Le Dauphin fit encore un séjour de huit jours à Anet en février 1693. Mais nous ne savons pas si, comme en 1686 ou en 1691, il y eut des divertissements en musique.

Le duc de Vendôme devait revenir dans sa belle résidence, triomphant en 1706, et visiblement disgrâcié en 1708. Il ne quitta son château qu'en 1710, pour se marier d'abord à Sceaux avec une princesse de Condé, puis pour partir en Espagne, où après avoir vaillamment combattu en défendant le trône de Philippe V, il mourut en 1712 et fut inhumé à l'Escurial.

Il va de soi que, pour servir à la fois de cadre aux magnifiques fêtes de 1686 et de 1691, à la vie fastueuse et agitée du maréchal, le château de Diane de Poitiers fut profondément modifié. Le bâtiment fut transformé par l'architecte Desgodts, neveu de Le Nôtre ; un admirable escalier subsiste encore ; dans le parc où Le Nôtre lui-même aurait travaillé, on voit un grand canal et au bout d'une terrasse un curieux mur en hémicycle inspiré de jardins italiens ; à l'intérieur du château, Claude Audran, assisté de François Desportes [24]

(23) *Les œuvres de M. de Palaprat*, éd. 1735, p. 163-173. - L'idylle de Campistron ne semble pas avoir été conservée à l'exception de six vers (*Œuvres de Campistron*, éd. de 1750, t. I, p. IV), une églogue de Palaprat, composée pour la même circonstance, se lit dans un recueil de pièces en vers de Palaprat publié en 1711 (p. 36-40) où d'autres pièces concernent Anet.

(24) Mémoires inédits sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture, t. II, p. 104.

y peignit des plafonds. On aimerait connaître en détail les dates de ces travaux ; malheureusement leur étude, si importante pour connaître l'art de ce temps, n'a pas été jusqu'ici menée à bien. Dès le début de ses séjours à Anet, le maréchal fit travailler à sa résidence, et ne s'arrêta que lorque l'argent manquait ; à la date du 9 avril 1688, les mémoires de Sourches notent que le roi a donné à M. de Vendôme deux mille pistoles pour faire travailler à son jardin et à sa maison. Lorsque Vendôme mourut, la duchesse, sa veuve, était à Anet où elle « faisait faire des réparations très nécessaires à ce magnifique palais » (25).

Les seuls travaux qui peuvent être datés avec quelques précisions sont ceux de Claude Audran (26).

Le caractère des travaux de Desgots, si imprécise que soient leur date, le choix d'Audran et de Desportes, prouvent que le duc de Vendôme s'intéressait aux tendances nouvelles de l'art, à des artistes qui devaient donner un caractère neuf à l'architecture et à la décoration.

III. - *La destruction du château d'Anet entraîne la perte de statues du XVIIe siècle.*

Le château d'Anet devait être en grande partie détruit à la suite de la Révolution : tout le monde le sait, mais ce qui est souvent ignoré est que sa ruine devait entraîner en outre la perte d'œuvres d'art très importantes du XVIIe siècle. Il faut, pour le comprendre, reprendre l'histoire du musée des monuments français, organisée sous la Révolution dans les bâtiments du monastère des Petits Augustins à Paris, par le fameux Alexandre Lenoir (27).

Pour se procurer des ressources, qui lui permirent d'acquérir des œuvres d'art qui l'intéressaient, il vendait celles qui ne l'intéressaient pas ; c'étaient en général les sculptures qui avaient un caractère religieux.

Si un lecteur attentif compare les catalogues du musée de l'an VIII et de l'an X, il constatera que ce dernier a augmenté de trente-deux numéros (œuvres diverses du Moyen Age et de la Renaissance),

---

(25) *Histoire des campagnes de Monseigneur le duc de Vendôme,* Paris, 1715, p. 374.

(26) Voir l'excellente étude de M. Roger Armand Weigert, dans le *Bulletin des amis d'Anet,* 1954.

(27) Ce qui suit est extrait de la thèse que nous avons soutenue en 1937 à l'école du Louvre, sur la sculpture religieuse au Musée des Monuments français. Ce travail est resté, pour sa plus grande partie, inédit, mais on en trouvera des résumés dans le *Bulletin des Musées de France,* d'octobre 1938 et dans les Positions de thèses des élèves de l'école du Louvre (1911-1944), p. 200-203.

mais il remarquera également que douze importantes statues de marbre à sujet religieux ont disparu, sans que Lenoir ait donné d'explications sur cette suppression. Ces statues de marbre sont toutes prises dans le XVII[e] et le XVIII[e] siècles.

Ce que le catalogue ne dit pas se trouve dans la publication consacrée aux archives du Musée. On y apprend comment Lenoir a aliéné douze statues « de dévotion »; pratiquant toujours le même système qui consistait à acquérir les œuvres d'art qui l'intéressaient avec celles qui ne l'intéressaient pas, il a donné ces sculptures en échange d'une de ses acquisitions principales, celle de fragments d'architecture d'Anet (n° 540 à partir de l'an X) (28).

Ce n'est pas le lieu d'expliquer ici comment Lenoir fut amené à acheter des œuvres d'art de toutes sortes provenant d'Anet. Avant l'an VIII, il possédait déjà divers morceaux provenant du château de Diane de Poitiers : le Tombeau de Diane, des bronzes représentant des Renommées qui décoraient l'entrée, le grand groupe de la Fontaine de Diane, le bas-relief de l'autel de la Chapelle funéraire, des vitraux, etc... On ignore à quel prix ces acquisitions furent faites, mais ces objets étaient précieux et valaient bien quelques sacrifices.

Mais cela ne suffisait pas à Lenoir : il portait à Anet un intérêt extrême (29) et voulut reconstituer le château même dans son musée. C'était pour lui un chef-d'œuvre de la Renaissance, la plus belle époque des arts, à son sens ; c'étaient aussi la résidence de Diane qu'il était « piquant » de rapprocher du tombeau de son amant Henri II. C'était enfin un château qui avait eu l'insigne honneur d'être chanté en vers, fort beaux d'ailleurs, dans la « Henriade ». Lenoir dût peut-être à son ami l'architecte Percier (30). l'idée grandiose et bizarre, de décorer les façades de son musée avec les fragments d'architecture d'Anet, et c'est à ce discutable projet que furent sacrifiées les douze statues religieuses disparues du catalogue de l'an VIII. Pour Lenoir, ce n'était pas payer d'un prix trop élevé l'insigne bonheur de pouvoir transformer les bâti-

---

(28) Chacun sait que la décoration principale de la façade du château d'Anet se voit toujours, là où Lenoir l'avait fait disposer, devant la façade de la chapelle des Petits Augustins, aujourd'hui dépendante de l'Ecole des Beaux-Arts.

(29) Beaucoup trop même car il a reconstitué de la façon la plus fentaisiste en 1803, dans le tome VI du *Musée des Monuments français* des vitraux d'Anet, détruits depuis 1683. Louis Dimier, en 1903, dans ses *Impostures de Lenoir,* a excellemment expliqué cette histoire.

(30) Sur Percier, voir M[lle] DUPORTAL, *Charles Percier, architecte,* Paris, 1931, et G. HUARD, Percier et l'Abbaye de Saint-Denis (*Les Monuments historiques de la France,* 1936).

ments mêmes du musée en y plaquant des fragments de la superbe architecture de Philibert de l'Orme, enlevés de façon barbare.

En l'an VIII, le château d'Anet fut menacé de destruction totale par d'avides acquéreurs. Au lieu de s'efforcer d'en empêcher la ruine, Lenoir la considéra comme inévitable et il chercha uniquement à enrichir son musée des dépouilles de l'illustre demeure, et principalement du corps de logis principal. Voici comment il en proposa l'acquisition dans un rapport qu'il adressa au ministre de l'Intérieur Quinette :

> « Ces objets précieux, citoyen ministre, peuvent entrer dans « la composition générale du musée que j'ai formé. Déjà ils « tiennent leur place dans le plan général que j'en ai fait : ces « morceaux du plus beau temps de l'art... peuvent appartenir « à la République sans bourse délier, en suivant le modèle que « je vous ai présenté particulièrement sur cette opération » [31].

Le noir indiqua dans une lettre du 8 brumaire an VIII (30 octobre 1799 au ministre de l'Intérieur ce qu'était cette opération. Il proposa de donner en échange des morceaux d'architecture d'Anet, deux colosses en plomb et huit statues de dévotion « en marbre ». Le ministre avait en vue un autre emploi pour les colosses de plomb [32]. Lenoir, s'enhardissant, proposa à la place quatre statues « de marbre », ce qui porta à douze le nombre de statues de marbre proposées (Arch. I, p. 153). Douze mauvaises statues, ajoutait-il. Le ministre donna son approbation à cet échange et il déclare le 15 brumaire an VIII (6 novembre 1799) : « J'approuve cette mesure et vous autorise en conséquence à vous entendre avec les acquéreurs du monument (le château d'Anet) et leur faire remettre les douze statues de marbre et autres débris de même nature, tous objets de dévotion que par votre lettre du 8 de ce mois vous annoncez être inutiles au Musée que vous dirigez et d'aucun mérite sous le rapport de l'art [33]. La formule « statues inutiles au musée et sans mérite sous le rapport de l'art », avec des variantes, est celle qui accompagne toutes les sorties officielles d'objets d'art religieux surtout ceux du XVIIe et du XVIIIe siècle. Il paraît bien qu'aucun objet de cette sorte n'ait jamais été à sa place aux Petits Augustins.

---

(31) Description de l'an VIII, p. 245. - Archives du Musée des Monuments français, t. I, p. 152.

(32) Il s'agissait de deux statues de David et d'Isaïe qui provenaient de la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Roch. Dans la publication des « Archives du Musée des Monuments français », t. I, p. 152, on a imprimé colonnes au lieu de colosses.

(33) Archives du Musée des Monuments français, t. I, p. 153. - Courajod, Al. Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français, t. II, p. 222.

Il est fort important de préciser quelles furent ces « mauvaises statues » si aisément sacrifiées par Lenoir et par le ministre. Nous n'avons pu retrouver la liste rédigée par Lenoir. Mais en comparant les deux catalogues de l'an VIII et de l'an X, on parvient aisément à la reconstituer car le nombre de statues « de dévotion » qui manquent dans l'édition de l'an X est de douze ; et toutes sont de marbre, ce qui concorde exactement avec les termes de l'autorisation ministérielle.

1. - *St Ambroise*, « statue plus forte que nature », par Simon Guillain (n° 216). C'était l'une des statues qui décoraient la façade de l'église de la Sorbonne. Lenoir en avait déjà supprimé une autre en marbre qu'il avait reçue de la même provenance. Cette statue représentait non pas St Ambroise, mais St Denis (34).

2. - *La Vierge*, par Louis le Comte (n° 226).

3. - *St Jean*, par Cadène (n° 227).
Ces deux statues provenaient du maître-autel de l'église de la Sorbonne. Elles accompagnaient le grand Christ de Michel Anguier qui, en l'an VIII, venait d'être envoyé par Deseine à l'église Saint-Roch.

4. - *La Vierge*, par Desjardins (n° 228). C'est la statue qui, considérée comme un chef-d'œuvre, était placée sur l'autel de la chapelle de la Vierge à l'église de la Sorbonne. Elle était plus grande que le naturel et placée sur des nuées (Mem. in. I, p. 393).

5. - *Ste Catherine*, par Regnaudin (n° 233). Elle décorait la porte extérieure de l'hôpital des Dames de Ste Catherine et jouissait d'une certaine réputation. Lenoir, qui s'était donné la peine de la réclamer, avait été déçu par cette sculpture.

6. - *St Benoît*, par Tuby (n° 235. D'Argenville (Environs de Paris, éd. 1779, p. 380) indique que cette statue ornait l'autel de Saint Benoît qui dominait l'un des autels de la croisée dans l'église abbatiale de Saint-Denis. Dans ces catalogues, Lenoir ajoute que « cette statue », bien drapée et bien exécutée, a « été prodigieusement mutilée par les malveillans de 1793 ». De cette mutilation, nous avons la preuve dans le texte inédit suivant, qui nous éclaire sur la façon dont procédaient les démolisseurs (35). « Au citoyen Poirier, membre de la Commission temporaire des arts — Ami citoyen, je crois devoir

---

(34) Mémoires inédits, t. I, p. 191.

(35) A.N.F. 17 - 1047.

vous avertir qu'on a commencé lundi dernier à démolir l'église, et le travail continue avec ardeur. Il est temps que vous pressiez l'enlèvement des monuments que vous avez réservés, sinon tout va être brisé et mutilé. Déjà plusieurs morceaux sont cassés et mis en pièces, entre autres la statue de st Benoît. Le cy-devant suisse en a porté ses plaintes et fait son rapport à la municipalité. Les ouvriers n'entendent pas raison et ne veulent prendre aucune précaution... Franciade 14 germinal an II (St Denis, 3 avril 1794) ».

Pour aviver encore nos regrets de voir cette statue disparue, il faut ajouter qu'elle avait été faite par les soins de Dom Claude Martin, prieur de Saint-Denis, auquel l'abbé Brémond a consacré quelques-unes de ses plus belles pages au tome VI de l'*Histoire littéraire du sentiment religieux.* Il y fait allusion à cette statue, qui faisait partie de l'autel de saint Benoît élevé par ce prieur (p. 219).

7. - *St Ignace,* par Guillaume Coustou (n° 328). Cette statue, avec un « St François-Xavier » du même auteur, décorait le maître-autel construit en 1709 par Robert de Cotte sur les plans d'Hardouin Mansart dans l'église de Noviciat des Jésuites, rue du Pot-de-Fer. Le saint François-Xavier (n° 329) sera donné en 1802 à Saint-Germain-des-Près, en remplacement du saint Ignace que cette église avait réclamé.

8. - *La Vierge,* par Pigalle (n° 493). Elle décorait l'autel de la chapelle de la Vierge au dôme des Invalides. Elle était arrivée au Musée après les autres statues du même édifice.

9. - *Ste Eustochie,* par Monnot (n° 364). Lenoir l'appelle Ste Monique. Mais Ste Monique avait été commandée à Houdon. La statue de Houdon ne paraît pas avoir jamais décoré l'église des Invalides, tandis que celle de Monnot fut bien placée dans la chapelle Saint-Jérôme.

10. - *Ste Paule,* commencée par Allegrain, terminée par Mouchy (n° 363). Lenoir la nomme la « Mélancolie » par Mouchy. Ce nom ne doit pas être retenu ; à plusieurs reprises, Lenoir a vu dans des statues de saints des abstractions personnifiées qui plaisaient à la sensibilité de son temps.

11. - *Notre Dame de Savone,* d'auteur inconnu (n° 369). Cette statue était fort curieuse ; elle provenait de l'église des Petits Pères et occupait sur l'autel de la Vierge, la place qu'a aujourd'hui la statue de Notre-Dame des Victoires, si connue dans le monde catholique. Elle avait été faite en 1663 en Italie, à Gênes, sur l'injonction du fameux Frère Fiacre de Sainte Marguerite. Comme le saint Benoît de Tuby, elle était donc

un précieux témoignage de la piété du XVIIe siècle (36). Notre-Dame de la Miséricorde que cette Vierge reproduit, est encore fort vénérée dans le sanctuaire des environs de Savone. Peu sensible à ce genre de souvenirs, Lenoir se contente d'écrire dans ses catalogues « Une Vierge, en marbre blanc, que l'on dit avoir été sculptée en Italie ». D'après les anciennes gravures, la Vierge représentée debout et les bras étendus, telle qu'on la voit encore aujourd'hui au sanctuaire de la Miséricorde près de Savone.

12. - *Une Vierge* portant le Christ enfant sur ses genoux (n° 371). Cette sculpture était, avant la Révolution, à Saint-Sulpice ; d'Argenville la signale (*Voyage de Paris*, éd. 1770, p. 372) : « Dans la Sacristie des Messes... Une Vierge de marbre qu'on dit des premiers temps de Michel-Ange ». Elle devait pourtant être assez curieuse, mais nous pensons, comme Lenoir, que son attribution à Michel-Ange provient d'une inadvertance, causée par la similitude du nom ; car c'était vraisemblablement une Vierge en marbre de Michel-Ange Slodtz, signalée par Thiéry à Saint-Sulpice (37).

La plupart de ces statues sont l'œuvre de grands maîtres de la sculpture du XVIIe et du XVIIIe siècle. L'intérêt que pouvaient avoir les fragments d'architecture d'Anet ne pouvait guère justifier qu'un conservateur chargé de veiller sur des chefs-d'œuvre de Guillain, de Desjardins, de Coustou, de Pigalle, en disposa à sa guise et supprima ainsi pour la réalisation de projets aussi personnels que discutables, un des chapitres les plus brillants de la sculpture religieuse française.

Lenoir n'aimait assurément ni l'art, ni le sujet de ces statues ; lui, comme le ministre, pouvait n'avoir que du mépris pour ces « objets de dévotion »; il aurait dû concevoir que leur réputation même lui interdisait de les éliminer ainsi brusquement du patrimoine national, puisque de sérieux ouvrages les citaient presque toujours avec éloges. Mais un fait paraîtra encore plus étonnant : Lenoir ne semble pas avoir pensé que la plupart des édifices d'où provenaient ces statues n'étaient pas détruits et qu'un jour peut-être il faudrait en envisager la restauration : les Invalides, les Petits-Pères, la Sorbonne existent toujours, et la place des statues éliminées y restera vide ; dans certaines de ces églises, le culte était rétabli depuis plusieurs années déjà ; les prêtres et les fidèles pourraient peut-

---

(36) José Dupuis : Frère Fiacre de Sainte Marguerite, prieur des rois, Paris, 1939, p. 91. - Brice, dans sa description de Paris, I, p. 211, affirme qu'on avait attribué, à tort, la statue de Notre-Dame de Savone à Puget.

(37) Guide des amateurs, t. II, p. 437.

être bientôt réclamer pour les églises appartenant à l'Etat, les œuvres d'art qui, elles aussi, appartenaient à l'Etat.

Les acquéreurs de ces statues religieuses virent le parti qu'ils pouvaient en tirer à ce point de vue (38). Ils ne réduisirent pas ces douze sculptures à l'état de moellons, mais les gardèrent intactes afin de pouvoir faire de fructueuses négociations avec le clergé qui reprenait possession d'églises dénudées et qui avait besoin d'objets pour les restaurer. C'est ainsi que le curé de Saint-Eustache acheta, en 1804, pour une somme élevée, la Vierge de Pigalle que Lenoir avait si imprudemment envoyée dans le commerce (Cf. Tarbé. Pigalle, p. 229). On ignore quand et comment la *Sainte Paule* d'Allegrain et Mouchy et la *Sainte Eustochie* de Monnot, sont retournées aux Invalides, mais le fait est qu'on les y trouve dans la chapelle de Saint-Ambroise où jusqu'ici les historiens de l'art n'ont pas su les reconnaître. Pourtant, sainte Paule lit une lettre que saint Jérôme lui a adressée et sa fille, sainte Eustochie, médite sur un livre. Avec des attitudes différentes, les deux saintes ont les mêmes attributs sur les gravures de l'ouvrages de l'abbé Perau qui montrent les plâtres dont se sont inspirés les sculpteurs des œuvres définitives en marbre (39).

Une quatrième statue du lot, donnée en échange du portail d'Anet, s'est retrouvée récemment ; la *Sainte Catherine* de Regnaudin, aujourd'hui entreposée au château de Maisons-Laffitte. Mais nous ignorons ce que les huit autres sont devenues et jusqu'à ce qu'un hasard heureux nous mette sur leur chemin, Lenoir doit être rendu responsable de leur perte.

Jacques VANUXEM.

---

(38) Lenoir les avait vendus à des brocanteurs parisiens et, avec les fonds ainsi obtenus avait désintéressé Hirigoyen, propriétaire d'Anet (Archives du Musée des Monuments français, II, p. 437). Il est donc tout à fait vain de les rechercher à Anet ou dans la région.

(39) Abbé PERAU, *Description historique de l'Eglise des Invalides*, Paris, 1756, p. 104-105.

II. - La Grotte de Wideville

I. - *HISTORIQUE ET DESCRIPTION*

En 1630, Claude de Bullion acquit le château de Wideville à René de Longueil, seigneur de Maisons. Deux ans après, en 1632, il devint surintendant des finances de Richelieu et commença aussitôt la construction de la grotte ou nymphée. Les travaux se poursuivirent jusqu'en 1636, date du dernier contrat avec un maître ferronnier, concernant la fermeture des portes et fenêtres. La grille en fer forgé ne fut placée qu'en 1648.

Mlle Charageat a retrouvé aux archives de Wideville plusieurs contrats concernant la grotte (1). Grâce à ces documents nous pouvons maintenant nous faire une image plus complète de ce qu'était cette grotte.

Une allée bordée de statues mythologiques conduit du perron du château à la nymphée. La façade reste à peu près intacte. Elle se distingue par quatre colonnes d'ordre français liées deux par deux par un architrave en saillie, par trois ouvertures composées de deux fenêtres de part et d'autre de la porte d'entrée et par une attique terminée par un fronton cintré. De part et d'autre de l'attique qui portait les armes de Bullion, un Dieu-fleuve et une rivière rappellent l'élément de l'eau associé à l'idée de la grotte. Deux beaux masques ornent les arcades des fenêtres. Jusqu'au XVIIIe siècle existaient encore des deux côtés, des murs latéraux avec des niches qui contenaient des statues de pierre qui ont été retrouvées en 1870 dans un souterrain derrière la grotte. Ces murs prolongeaient de chaque côté la façade de la grotte, dissimulant le corps du bâtiment. Mlle Charageat signale encore un canal ou un bassin qui longeait les murs.

L'intérieur est une pièce rectangulaire dont les murs, couverts de rocaille, abritent cinq niches. L'une dans le mur à droite, l'autre à gauche, trois autres en face de l'entrée. Celle du milieu, la plus grande, était ornée d'une statue de nymphe aujourd'hui perdue.

---

(1) Marguerite CHARAGEAT, La nymphée de Wideville et la grotte du Luxembourg dans *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1936, p. 29.

Marguerite Charageat. Actes divers concernant Wideville dans *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1937, p. 173.

Marguerite Charageat, Le Château de Wideville, dans *Congrès Archéologique de France, Ile de France*, Paris, 1944, p. 182-190.

Devant cette niche se trouvait une vasque semi-circulaire où l'eau se déversait par trois mufles de lion. Le sol était recouvert de mosaïque. Au-dessus de la corniche, sur les murs latéraux, les armes de Bullion et de sa femme étaient supportées par des enfants. Toujours au-dessus de la corniche, mais en face de l'entrée, une fresque rectangulaire représente Jupiter et Antiope. Des deux côtés de la fresque un faune et une faunesse. La fresque qui était au-dessus de la porte d'entrée est aujourd'hui détruite. Elle était aussi entourée de deux figures décoratives, également détruites.

Le plafond est entièrement couvert d'une fresque représentant Apollon sur le Parnasse entouré des Muses.

Comme toutes les grottes de cette époque, la grotte de Wideville avait ses jeux d'eau et on a retrouvé sous le sol et dans les murs les tuyaux qui amenaient l'eau pour des « surprises ».

Le nom de l'architecte de cette grotte ne nous est pas parvenu. Cependant, d'après les recherches de M. Robiquet[2] et de Mlle Charageat, l'auteur presque certain serait Jacques Lemercier qui travaillait déjà pour Bullion à Saint-Eustache de Paris. D'ailleurs, on le trouve collaborant avec le sculpteur Sarazin et le peintre Simon Vouet, pour le roi au Louvre, pour Richelieu ou à Saint-Eustache ; la participation de Sarazin et de Vouet à l'hôtel de Bullion à Paris est affirmée par un contrat de 1634, ce qui nous incite à penser que Lemercier y avait aussi sa part. En outre, ces trois artistes étaient à cette époque très recherchés et dominaient l'activité artistique à Paris. Chacun avait passé de longues années à Rome et subi les mêmes influences de style des derniers courants de l'art classique avant l'avènement du baroque. Bullion ne manquait certainement pas de moyens pour se procurer les meilleurs artistes de son temps.

Un autre fait s'ajoute qui pourrait nous aider à éclaircir la question de l'auteur de cette grotte. Une curieuse ressemblance est à noter entre la façade de la grotte et celle de la fontaine de Médicis au Luxembourg. En 1630, un contrat fut passé avec le sculpteur Biard pour les statues des dieux-fleuves de chaque côté de l'attique de la fontaine ; elles devaient être le modèle de la grotte de Wideville. Malheureusement, ici aussi l'architecte est inconnu et nous ne trouvons rien qui nous permette d'y retrouver avec certitude une œuvre de Lemercier. Au XIXe siècle, lors du percement du boulevard Saint-Michel, la fontaine fut déplacée, montée sur un soubassement et les sculptures de Biard furent remplacées. En même temps, on creusait le canal qui s'étend au devant, et on la doublait d'une seconde façade qui donne sur la

(2) J. Robiquet, Le Château de Wideville, dans *La Renaissance*, septembre 1923, p. 519.

rue de Médicis. Auparavant, sans le soubassement, elle avait un aspect beaucoup plus trapu qui se rapprochait de celui de la grotte de Wideville. Sur une gravure publiée par Mlle Charageat, on reconnaît les mêmes murs latéraux avec niches, mais ici sans statues. Dans son article, Mlle Charageat étudie la méthode de travail de Lemercier et elle nous prouve d'une manière convaincante que la fontaine de Médicis doit être l'œuvre de ce même architecte.

L'auteur du décor sculptural de la grotte de Wideville était Jacques Sarazin, ce que nous a montré Mlle Digard dans son livre sur ce maître (3). Si ce n'est pas lui qui exécuta la sculpture, l'inspiration générale cependant lui est due pour la sculpture de l'intérieur de la grotte, de la façade, et les dix statues des niches aujourd'hui dispersées dans le jardin. Ces statues étaient de pierre. Trois d'entre elles, s'appuient sur leur jambe droite, et quatre sur leur jambe gauche. Les autres ne sont plus reconnaissables. Mais cette disposition nous laisse penser qu'elles faisaient partie d'une ordonnance symétrique comme l'étaient les murs ornés de niches de part et d'autre de la grotte.

Les statues sont dans un état tel que nous pouvons à peine les distinguer. Probablement, toutes sont des figures féminines. Toutefois on reconnaît Flore chargée de fleurs, Junon et son paon, Minerve avec son coq. Elles s'appuient sur leur jambe droite. Cybèle coiffée d'une tour, une pomme de pin dans la main a, à ses pieds, un de ses quatre lions. Vénus regarde dans un miroir, Amaltée a sa chèvre et l'Amitié est appuyée sur un ormeau sec entouré d'un cep de vigne (exactement inspirée de l'Iconologie de Ripa); ces quatre dernières s'appuient sur leur jambe gauche.

Les Mémoires Inédits rapportent que: « Buyster a fait pour M. de Bullion dans son château de Wideville plusieurs figures allégoriques en pierre et grandes comme le naturel » (4). En effet, Buyster était un des élèves de Sarazin, qui, avec Guérin — un autre élève — exécutait les caryatides du Pavillon de l'Horloge au Louvre sur les dessins de Sarazin, en 1636. Ce fut probablement aussi Buyster qui sculpta les enfants sur la corniche de l'escalier du château de Maisons, là encore d'après les directives de Sarazin. Les enfants de Maisons s'apparentent beaucoup aux enfants de la grotte. Il semble que Sarazin donnait des dessins et laissait à ses

---

(3) Marthe Digard, *Jacques Sarazin*, Paris, 1934, p. 135-138 et p. 168-173, 241-242. Cet ouvrage fait surtout état des renseignements donnés par les *Mémoires Inédits* qui affirment (t. I, p. 121) que Sarazin a fait « quatre figures de pierre représentant les quatre saisons, posées à Wideville... »

(4) *Mémoires inédits sur les artistes français du XVIIe et du XVIIIe s.*, Paris, 1854, t. I, p. 283.

élèves l'exécution. Une certaine mollesse dans les draperies des figures de Wideville nous paraît rappeler l'origine flamande de Buyster.

II. - *LES FRESQUES ET LA PERSPECTIVE*

Les fresques de l'intérieur de la grotte au-dessus de la corniche et au plafond, sont attribuées à Simon Vouet. Il a peint un Parnasse semblable pour la bibliothèque du chancelier Séguier qui nous est connu par une gravure de Dorigny. La composition a été inversée par le graveur, mais il y a une évidente ressemblance dans les détails. A Budapest, dans la collection Esterhazy se trouvait un troisième Parnasse de Vouet qui, dans sa figure d'Apollon, se rapproche encore plus de Wideville que celui de l'hôtel Séguier.

Avec la fresque de la grotte de Wideville, Vouet reprend une tradition, commencée au XVIe siècle par la première école de Fontainebleau, qui va régner pendant tout le XVIIe siècle. Le Parnasse de Vouet ne se déploie plus comme une composition tendue sur le plafond, mais chose nouvelle en France, les figures des Muses montrent sensiblement une perspective fuyante, des raccourcis verticaux et horizontaux. Mantegna (Mantoue, Pal. Ducal, 1470) et le Correge (Parme, Saint-Jean l'Evangéliste 1520-24 ; Cathédrale 1526-30) ont donné les premiers essais de ces raccourcis. Véronèse les suivit avec les peintures du Palais des Doges à Venise (1554) et à Maser dans la villa Barbaro de Palladio (1560). En France, l'Ecole de Fontainebleau fit les premières recherches sur la perspective qui tend parfois à devenir une perspective fuyante, sous l'influence du Primatice et de Niccolo dell'Abbate dans la Galerie d'Ulysse à Fontainebleau (commencée en 1541) et dans la chapelle de Guise (autour de 1555). Les différentes scènes y sont encore réparties dans des panneaux encarés de stuc. Pendant la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, le problème ne se pose plus de la même façon. En 1621, le Guerchin couvre le plafond de la villa Ludovisi avec son immense fresque de l'Aurore. Vouet l'a certainement vue et a dû être impressionné par la perfection des raccourcis les plus hardis. Car, rentré à Paris en 1627, il poursuivit encore les études de la perspective. Nous le retrouvons lié avec le groupe des savants autour du Père Mersenne dans le couvent des Minimes. Les pères faisaient d'importantes recherches sur la géométrie et l'optique. Le Père Niceron, dans son livre sur la Perspective Curieuse de 1638, nomme Vouet comme l'un des rares peintres qui emploient les vraies règles de la perspectives [(5)].

---

(5) Sur le Couvent des Minimes de la place Royale, sur le P. Niceron, et sur la nature des recherches auxquelles on s'y adonnait (voir la magistrale étude de Jurgis Baltrusaitis *Anamorphoses et Perspectives Curieuses*, Paris, 1956, p. 22-44. - Vouet a dessiné un

Néanmoins, les panneaux qu'il peignit avec Perrier dans la Galerie de Chilly, de 1630 à 1632, et la Galerie à l'hôtel de Bullion à Paris, en 1634, étaient entourés de stuc et ne donnent pas encore l'idée d'un ensemble ou une perspective fuyante. Ce n'est qu'en 1638, dans la chapelle de Séguier, que les personnages derrière la balustrade donnent au moins l'impression d'une composition continue sur le mur. La grotte de Wideville, dont la fresque fut exécutée entre les années 1632 et 1636, est un des premiers exemples d'un plafond entièrement peint dans une perspective illusionniste avec des vues fuyantes. Naturellement, il faut tenir compte du fait qu'il ne s'agit pas encore d'une grande galerie, mais d'un plafond aux dimensions restreintes.

L'encadrement architectural peint du Parnasse de Wideville avec ses deux murs fuyants qui laissent une ouverture au milieu a subi l'influence de l'Aurore du Guerchin qui montre les mêmes murs dans les quatre angles.

Le sujet, Apollon sur le Parnasse entouré des Muses et du cheval Pégase, est un des plus connus depuis la Renaissance. Le Primatice l'avait déjà peint dans la Salle de Bal à Fontainebleau et Vouet a pu voir la célèbre Fontaine du Parnasse dans la Chambre d'Apollon de la villa Aldobrandini à Frascati.

III. - *SITUATION DE LA GROTTE*

Il y a encore un détail fort singulier à noter : la situation de cette grotte sur un terrain plat. Toutes les grottes avant Wideville correspondaient par leur emplacement à leur idée première, c'est-à-dire à un endroit à demi-obscur, à moitié enfermée dans le sol ou dans un bâtiment. Le célèbre antre des nymphes d'Homère interprété par Porphyre et au XVIIe siècle par Giovanni Belloni et La Mothe Le Vayer (6) se trouvait dans un rocher surmonté d'oliviers. A Preneste, la grotte de la déesse Fortune se situe sous la terrasse avec des arbres au-dessus. Toutes les autres grottes de l'Italie du XVIe siècle, soit au Belvédère, à la villa Madama, à Frascati, à Tivoli ou à Florence suivent cette disposition. En France, la première grotte fut celle du jardin des Pins à Fontainebleau, vers 1540, qui se trouve enfermée dans l'aile nord du château. La grotte de la Bâtie d'Urfé, quelques années plus tard, forme

---

frontispice pour le « Thaumaturgus opticus » où le P. Niceron a expliqué toutes les curiosités de la perspective (Cf. Louis DIMIER, *Histoire de la peinture française du retour de Vouet à la mort de Le Brun*, Paris-Bruxelles, 1926, t. I, p. 8. - Les pages consacrées à Vouet dans cet ouvrage restent excellentes).

(6) Cf. R. LENOBLE, La Représentation du monde physique à l'époque classique dans *XVIIe siècle*, 1956, p. 14-15.

comme le vestibule de la chapelle, avec des symboles de la Trinité à côté des faunes et des bacchantes. A Meudon, le terrain est en terrasse. Quand Bernard Palissy, en 1563, décrivit un jardin dans sa « Recepte Véritable », il n'oublia pas de creuser quatre cabinets dans les rochers et les montagnes qui entourent ce jardin « le plus beau après le Paradis Terrestre ». Ces cabinets avaient tout à fait l'aspect d'une grotte avec leur style rustique et leurs jets d'eau. La grotte qu'il construisit aux Tuileries était aussi enserrée dans un bâtiment. Du Cerceau, dans son « Livre d'Architecture pour les Champs », aménage une grotte dans l'axe de la maison avec des fenêtres sur la terrasse. Les grottes de Saint-Germain étaient dans les soubassements de la terrasse. A Rueil, la grotte de Richelieu, avant 1617, se place aussi devant une élévation du terrain. Une autre grotte, construite avant Wideville, fut la grotte des Feuillants, en 1621 ; elle servait de chapelle et était encastrée dans un ermitage pour les retraites (7).

Mais à Wideville, la grotte a perdu un de ses éléments essentiels, elle n'est plus une sorte d'abri sous la terre, dans le sens le plus large du mot. Elle est devenue un bâtiment isolé comme n'importe quel autre pavillon de jardin. Après elle, la grotte de Thétis à Versailles se présentera de la même façon (8). Cependant, à l'intérieur ces deux grottes conservèrent leur décor « grotesque » avec des coquillages, des pétrifications et des jets d'eau.

Bien que la légende d'Apollon soit très connue, il n'y avait pas de grotte d'Apollon avant Wideville. En Italie, Apollon se voit sur des fontaines comme au Quirinal ou à la villa Aldobrandini où la fontaine se trouve dans une salle qui n'a nullement l'aspect d'une grotte. Presque toujours, on rencontre dans les grottes des Neptunes, des Orphées charmants avec la lyre des bêtes fauves, des satyres, des dieux-fleuves, des nymphes, ou bien seulement des jeux d'eau et des surprises. La grotte de Meudon où le pavillon portait comme inscription : Musis Henrici, était une exception. Une

---

(7) On connaît la grotte des Feuillants, par Cl. Malingre, *Les Antiquités de Paris*, 1640, p. 781, et par Thierry, *Guide des amateurs et des étrangers*, t. I, 1787, p. 120. Cette grotte se rattache à tout un ensemble de sanctuaires en forme de grottes, inspirés par les lieux saints, où étaient localisés dans des antres mystiques, de nombreux épisodes évangéliques, par exemple l'Agonie au jardin (Voir J. Vanuxem, Ermitages de l'Agonie dans l'ancien Paris, dans le n° 323 du *Bulletin de la Sainte-Agonie*, paru en 1941, p. 14 et 15).

(8) L'ordonnance de la grotte de Thétys était due à Charles Perrault. Il est à remarquer qu'une grotte que Perrault avait fait construire auparavant dans sa maison de Viry et qui, quoique très restaurée, subsiste encore, est placée à flanc de coteau, dans le soubassement d'un bâtiment.

galerie à l'intérieur abritait des bustes d'empereurs, de philosophes et de poètes antiques. L'idée de Meudon n'était peut-être pas très loin de celle de Wideville. La grotte du Cardinal de Lorraine était un temple qui symbolisait par ces bustes les muses, c'est-à-dire les plus hautes occupations du roi : le gouvernement, la guerre, la philosophie et l'art. A Wideville, la triple répétition des armes de Bullion à la grotte est sans doute une allusion directe à la personne du surintendant. Nous savons que les Beaux-Arts étaient placés dans ses attributions. En 1632, Bullion avait reçu cette charge et aussitôt il commença à bâtir la grotte. Quoi de plus naturel que de symboliser sa propre charge dans la représentation d'Apollon sur le Parnasse présidant l'assemblée des Muses ? Quinze ans plus tard, un autre surintendant, Foucquet, se fera peindre sous les traits d'Apollon dans sa maison à Saint-Mandé, et un peu plus tard, à Vaux-le-Vicomte, il apparaîtra comme nouvel astre dans le Palais du Soleil. Ensuite le roi lui-même, prit l'image d'Apollon pour emblème. A côté de son château, à Versailles, Louis XIV fit bâtir la grotte de Thétis où il se montrait sous les traits du dieu de la lumière qui descend le soir chez Thétis.

Ainsi les grottes de Wideville et de Versailles perdent la signification qui les liait autrefois aux dieux symbolisant les forces de la nature ou à des idées plus ou moins platoniciennes (9). Elles deviennent des temples allégoriques à la gloire du ministre ou du roi. Il est donc compréhensible que la grotte ne se soit plus cachée dans la terre ou dans les rochers ; elle peut, au contraire, s'élever librement comme n'importe quel autre temple de la gloire. Les coquillages, les congélations et les jeux d'eau sont les seules réminiscences de leur première signification.

Liliane Lange.
(Université de Münich).

(9) Voir les grottes des pastorales. On trouve des grottes ou des antres dans un grand nombre de pastorales : Amarante de Gombauld, 1637, Lisandre et Caliste de Devries, 1630, Ligdamon et Licidas de Scudéry, 1630, Pyrame et Thisbé de Viau, 1620, etc... (se reporter à l'édition de Mahelot par Lancaster, passim).

REINES A LA CROIX

Nous devons à l'heureuse et savante perspicacité de M. Vanuxem la découverte d'un curieux tableau représentant la reine Marie-Thérèse portant une croix (1). Il existe aussi, au Musée Condé, une miniature sur laquelle on s'accorde à reconnaître Anne d'Autriche, avec le même attribut. Il nous a paru bon de comparer ces deux ouvrages. Bien qu'ils diffèrent l'un de l'autre par la matière, la technique, la mise en place des sujets, ils ont cette ressemblance : les deux reines soutiennent la croix. Ils se ressemblent aussi par la difficulté des problèmes qu'ils suscitent : identification du peintre, iconographie, justification du thème traité.

Selon une tradition locale, le tableau de Créteil représenterait la fondatrice du couvent, et celle-ci ne serait autre que Marie-Thérèse ; il aurait été peint par Pierre Mignard... Un regard un peu attentif suffit pour affirmer que le pinceau du maître n'a jamais touché cette toile. L'on est très dur pour Mignard aujourd'hui : on lui reproche sa mollesse, sa pauvreté de coloration. Peut-être... Du moins, Mignard connaissait-il le métier de peintre ; or, sur la toile qui nous occupe, apparaissent de graves fautes de technique que Mignard n'aurait point commises. La draperie, en haut, à droite, présente des luisants qui rendent certains plis inefficaces. Les feuilles qui décorent l'étoffe annulent gratuitement le jeu des lumières. Et la partie de tenture qui délimite le haut de la toile a l'air en bois. Regardons maintenant le personnage, regardons le bras droit qui soutient la croix, la coupure inattendue et grossière au-dessus du poignet et qui laisse artificiellement voir les arbres de l'arrière-plan... Et les croix brodées sur le manteau ? pas une n'est insérée dans le mouvement naturel de l'étoffe, mais toutes, de face, semblent avoir été rapportées. La croix de pierre précieuse, sur la poitrine, présente un défaut analogue de mise en place. Au contraire, l'empiècement de la robe est assez fermement venu, de même que les plis du haut de la manche gauche. D'autre part, la toile semble très abîmée, vraisemblablement retouchée, laissée, puis reprise. Si on admet que le personnage représenté est Marie-Thérèse, et si on compare le tableau de Créteil avec d'autres portraits de la reine, en particulier avec ceux qui ont été peints par Nocret et par Beaubrun (2), on est frappé par d'étonnantes similitudes. On retrouve le même décor : la draperie, en haut, à droite, le rebord de pierre au

(1) Au couvent des religieuses carmélites de Créteil.

(2) Ces deux portraits sont au château de Versailles.

second plan et la colonne (on aperçoit la base de celle-ci, sur notre tableau, un peu à gauche de la croix), les arbres du fond ; la mise en page du sujet (de trois quarts face, à gauche) est la même dans les trois tableaux, avec cette différence que, dans le tableau de Beaubrun, la reine est assise, dans celui de Nocret, sa main droite relève le bas de son manteau. Le tableau de Créteil est ou la réplique, très amplement remaniée, d'un portrait officiel de la reine, auquel on aurait ajouté, pour des raisons que nous verrons plus loin, des détails d'ornementation, ou bien c'est l'œuvre d'un peintre qui se serait inspiré très librement d'un type de présentation qu'il aurait particularisé pour les besoins du travestissement.

La miniature de Chantilly est peut-être encore plus mystérieuse. Les catalogues du musée ne donnent aucune indication. Deux conjectures sont possibles : ou bien, nous avons une réplique sur miniature — fait courant — d'un tableau disparu ; ou bien, nous avons une plaque qui a pu servir de bijou, d'ex-voto, de décoration pour une boîte... Ainsi, le mystère est grand, autour de cette petite peinture, et pratiquement impénétrable. Mais les objets ont ceci de réconfortant : quels que soient leur ouvrier, leur provenance ou leur raison d'être, la perfection de leur valeur d'art demeure, et c'est ce qui importe le plus. La postérité a de la chance : souvent, elle a perdu les noms, les dates, il ne lui reste que les formes. Or cette forme-ci est jolie, originale, la mise en place inattendue, avec la croix couchée sur l'épaule droite et qui passe derrière la tête — grande barre transversale qui renouvelle la position des mains et la présentation du thème.

Autre mystère, celui du personnage. Sur la miniature, l'on s'accorde à reconnaître Anne d'Autriche, mais l'on pourrait admettre que ce fût Marie-Thérèse. Celle-ci est bien identifiable sur la toile de Créteil. La tradition rapporte que la reine voulut se faire représenter en fondatrice du couvent. Cette tradition est très acceptable. D'autre part, même si l'on ne croit que médiocrement à l'efficacité des comparaisons iconographiques, l'on est frappé par la ressemblance des traits qui existe entre Marie-Thérèse telle que l'ont peinte Beaubrun et Nocret et la reine du tableau de Créteil. Pour la miniature du musée Condé, l'on pourrait y voir une Marie-Thérèse vieillie. Il nous paraît plus vraisemblable d'y reconnaître Anne d'Autriche. L'on sait que le lien de parenté qui unissait les deux reines les faisait se ressembler beaucoup physiquement. Ainsi sur le tableau de Renard de Saint-André (3), où elles figurent toutes deux avec « les emblèmes de la paix et de la concorde » : même forme générale du visage, même yeux forts, même ligne du nez, même dessin de la bouche. Pourtant n'oublions pas que Marie-Thérèse est morte jeune encore : à quarante-cinq ans. La miniature

(3) Au château de Versailles.

représente les traits d'une femme qui aurait assez largement dépassé cet âge. Or un des derniers portraits de Marie-Thérèse nous la montre vieillie par rapport à son portrait de Créteil, mais nettement plus jeune que la femme peinte sur la miniature de Chantilly. Aussi pouvons-nous, semble-t-il, affirmer que la reine de la miniature est Anne d'Autriche, et celle du tableau Marie-Thérèse. Si le doute subsiste pour certains, l'essentiel demeure : il s'agit d'une reine de France.

Le portrait d'un personnage travesti présente toujours, quel que soit le travestissement, la même difficulté : comment expliquer le choix de ce travestissement ? Doit-on le rattacher à la personnalité de l'individu représenté, personnalité qui exigerait, pour s'exprimer pleinement, le recours à des moyens extérieurs au fait pictural ? Doit-on l'attribuer à la fantaisie du peintre, lequel adapte à un personnage donné un thème général de présentation ?

Il semble d'abord que ce que nous connaissons de la vie des deux reines suffise pour expliquer le motif de la croix. Les contemporains, dans leurs mémoires, et les nombreux orateurs sacrés qui prononcèrent les éloges funèbres d'Anne d'Autriche et de Marie-Thérèse s'accordent pour reconnaître ou glorifier leur piété. « Elle (Anne d'Autriche) est infatigable dans l'exercice de ses dévotions... Elle est exacte à l'observation des jours de jeûne... Elle communie souvent, elle révère les reliques des saints » (4). Dans son oraison funèbre d'Anne d'Autriche, présentée à la reine, le R.P. Ch. Magnien déclare (5) : « Elle ne manquait jamais au divin service, ni de visiter plusieurs églises en un jour quand il y avait des indulgences ». Quant à Marie-Thérèse, « elle ne manquait pas de faire chaque jour une heure de méditation... elle lisait durant une demi-heure à genoux les livres des Saints Evangiles... elle entendait ordinairement trois messes... elle ménageait si bien son temps qu'elle donnait six heures à la prière » (6). Leur dévotion à la croix semble toute particulière. « Vous l'avez vue un million de fois prosternée aux pieds du crucifix dans la posture d'une suppliante la plus humiliée qui peut être sur terre » (7). « Sa principale dévotion, c'était la Croix et le Calvaire, la station la plus ordinaire où son cœur allait prendre part aux douleurs du Sauveur du Monde » déclare, à propos de

---

(4) Mme de Motteville, *Portrait de la reine Anne d'Autriche* (1658).

(5) *Panégyrique et oraison funèbre d'Anne Maurice d'Autrice...* présentée à la Reine, par le R.P. Ch. Magnien. Paris, 1666, p. 27.

(6) *Oraison funèbre de Marie-Thérèse* prononcée par F. Cueillens dans l'église Saint-François de Toulouse. Toulouse, 15 septembre 1683, p. 17.

(7) *Oraison funèbre d'Anne d'Autriche* par H. Bontemps, en l'église des religieuses de la Miséricorde, Paris, 1666, p. 28.



Ecole française. - *Anne d'Autriche en sainte Hélène* (miniature)
Chantilly (Musée Condé)



Ecole française. - *Marie-Thérèse en sainte Hélène*

Créteil

Marie-Thérèse, le R.P. David dans l'église des Cordeliers du grand couvent de Paris (7 septembre 1683). Les deux reines ont possédé des reliques dites de la Vraie Croix. Remarquons que, dans le tableau de Créteil, la reine tient une petite croix reliquaire en pierreries, et que, sur la miniature de Chantilly, la croix est couverte de pierreries. Nous reviendrons sur la valeur allégorique que nous croyons pouvoir leur donner, mais, assurément, elles ont aussi une valeur des reliques. Il faudrait au moins évoquer les multiples actes de charité — visites de prisonniers, aumônes, saintes œuvres, fréquentation des couvents — que les deux reines accomplirent, soit séparément, soit, très souvent, ensemble. Fléchier (8) a signalé cette parenté religieuse : « Sous la conduite d'une Reine qui lui servait de Mère par sa tendresse et de Guide par son expérience... on la vit dans tous les lieux saints... c'est dans cette Maison, le Val de Grâce, qu'elles venaient s'unir par la foi et par la charité plus étroitement qu'elles n'étaient unies par le sang et par la nature ». Cette union par la religion a été consacrée picturalement : un anonyme français (9), sur une miniature, a représenté Anne d'Autriche, Marie-Thérèse et le Dauphin dans une attitude dont le réalisme n'exclut pas l'intention allégorique : le peintre a évidemment évoqué, à propos de cette famille royale, la Sainte Famille.

On a voulu voir dans cette piété affichée des deux reines, en particulier dans celle de Marie-Thérèse, une compensation à des malheurs intimes. C'est là, croyons-nous, interprétation de modernes, étrangère à l'esprit du temps (9*). Lorsqu'un Fléchier évoque la silhouette de Marie-Thérèse prosternée dans son oratoire, lorsqu'un peintre inconnu représente Marie-Thérèse soutenant la croix, ils ne pensent pas à l'épouse déçue (« au dehors Reine magnifique, dira Fléchier (10), au dedans humble servante de Jésus-Christ »), mais à la reine de France, cette fille aînée de l'Eglise, mais à l'épouse de celui qui est roi de droit divin. « Reine magnifique » ! « En vérité, Marie-Thérèse était plus chrétienne qu'elle n'était reine,

---

(8) Fléchier, *Oraison funèbre de Marie-Thérèse*. s.d. (à la Haye), p. 17-18.

(9) Au château de Versailles.

(9*) Nous ne saurions cependant éliminer cette hypothèse sans signaler qu'elle a pour elle l'opinion de M. Vanuxem. Celui-ci nous rappelle les paroles suivantes de Fléchier : « Mais ne sondons pas ce qui se passait entre Dieu et elle. Les gémissements de la colombe doivent être laissés à la solitude et au silence, à qui elle les a confiés. Il y a des croix dont le sort est de demeurer cachées à l'ombre de celle de Jésus-Christ, et il suffit de dire à la gloire de cette princesse que tout sourit à son salut, etc..., etc...». M. Vanuxem voit dans ces paroles un commentaire direct de notre tableau.

(10) Fléchier, *op. cit.*, p. 9.

ou pour mieux dire, elle n'était Reine que pour paraître en tout parfaite chrétienne »[11]. Et le même auteur n'hésitait pas à déclarer que la Reine combattait pour la France par la piété, comme le Roi combattait par les armes[12].

Quand on étudie une œuvre d'art, il faut toujours revenir à la forme, et c'est la forme de nos deux peintures qui, en définitive, nous donnera le sens du travestissement religieux choisi par les deux reines. Elles ne se sont pas fait représenter en Madeleine, ni en religieuse. Elles n'ont rien à expier, rien à renier, elles ont à représenter. Elles portent la croix, mais en reines, elles sont vêtues toutes deux du grand manteau doublé d'hermine, toutes deux ont leur couronne. Et cette croix, ce n'est pas la petite croix de bois, emblème de pénitence, qu'une duchesse du Lude[13] tient dans la main et sur laquelles elle maintient son regard méditatif et repentant, c'est la grande croix du Christ, la croix qui pèse sur le monde, et qu'elles soutiennent de toute la force de leur royauté. Ici, point de regard posé sur la croix, point de retour vers soi, mais une attitude de souveraines en majesté. Pour exprimer cette étroite union de la souveraineté terrestre et de la croix, les auteurs de nos deux peintures avaient à leur disposition la représentation traditionnelle de sainte Hélène. Celle qui fut la mère de l'empereur Constantin et qui découvrit la vraie Croix était un modèle nécessaire et une comparaison flatteuse : nos deux reines furent aussi mère et arrière-grand'mère de rois, et leur activité religieuse, sous un roi qui chercha à restaurer, dans son royaume, l'unité de l'Eglise, pouvait évoquer le souvenir de celle qui fit la première Découverte. Le tableau de Créteil et la miniature de Chantilly portent les traces de cette réminiscence.

Mais le tableau de Créteil enrichit, croyons-nous, l'allégorie de sainte Hélène ; il ajoute au thème traditionnel un thème plus récent, plus intellectuel, mais encore plus majestueux. Cette croix, penchée légèrement en arrière et retenue par le bras de la reine, cette croix aux branches transversales courtes et haut placées, et Marie-Thérèse, debout à côté d'elle, n'est-ce pas la représentation de l'Eglise, telle qu'on la rencontre dans les estampes allégoriques du temps ? L'Escalopier, dans ses *Douze tableaux du roi très chrétien*, a imaginé ainsi la gravure pour le livret qui se rapporte à Anne d'Autriche : une femme sur un piédestal, un long voile sur la tête et les épaules, brandit la croix dans la main droite, tandis que la gauche tient, à la manière d'un bouclier, un médaillon au centre duquel il y a la

---

(11) *Oraison funèbre de Marie-Thérèse* par le Sieur Michelon de Sorlin, en l'Eglise St-Louis de Rochefort. Paris, s.d., p. 25.

(12) *Ib.*, p. 21-22.

(13) Château de Versailles. Ecole française du XVIIe.

figure d'Anne d'Autriche et, sur les bords, cette inscription : INVICTAM PIETAS FACIT. Le numéro du *Mercure Galant* de mars 1698 signale (p. 54) qu'à Niort, on a organisé des réjouissances pour fêter la paix et qu'un des tableaux emblématiques représentait « la France sous la figure d'une femme, tenant dans une main une croix... » Solidité d'un thème que l'on retrouve à tous les degrés de l'art.

Nous avons donc, dans le tableau de Créteil, une synthèse : la représentation de l'Eglise s'y mêle à celle de sainte Hélène. Dans la miniature, nous retrouvons les mêmes thèmes, mais davantage recréés par l'artiste. Nous avons déjà souligné la nouveauté de la mise en page. Les perles sur la croix manifestent une même originalité. Elles ne représentent pas un attribut particulier. Selon le P. Cahier (14), ces perles et les pierres précieuses se trouvent chez des saintes qui ont été des pénitentes (Madeleine, Thaïs, Pélagie d'Antioche, Théodora, Aglaé) et qui renient leur fausse splendeur. Mais, ajoute l'auteur, ces diverses pénitentes ont presque toujours quelque autre caractéristique plus individuelle. Pour les raisons que nous avons analysées plus haut, il ne peut s'agir, chez Anne d'Autriche, d'un reniement. Une autre raison s'y ajoute : ces perles sont sur la croix. Remarquons que la reine ne porte aucun bijou : la vraie richesse n'est pas dans la royauté, elle est sur la Croix, et c'est la Croix. Ce détail insolite est, picturalement, assez malheureux, quoique une miniature admette plus facilement la minutie qu'une toile. Mais, dans la pensée de l'artiste, la Croix recueille toutes les splendeurs du monde : sa parure est un symbole.

Sainte Hélène, l'Eglise, la Croix symbole de la vraie Richesse, autant de représentations allégoriques dont la synthèse manifeste, chez deux artistes très différents, une égale liberté à transposer et mêler des thèmes traditionnels, un même souci d'exprimer la vérité des personnages avec exactitude et majesté.

Françoise BARDON.

---

(14) P. Ch. CAHIER, *Caractéristiques des Saintes dans l'art populaire*, t. I. (1867).

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

— Raymond PICARD. **Corpus Racinianum.** Paris, 1956. Bulletin de liaison racinienne, nº 4. Uzès, 1956.

Après avoir publié sa mémorable « Carrière de Jean Racine », M. Raymond Picard avait promis de donner au public l'ensemble des textes qui étayaient sa thèse. Le « *Corpus Racinianum*, recueil inventaire des textes et documents du XVIIᵉ siècle concernant Jean Racine » vient de paraître. Il est autre chose qu'un ensemble de pièces justificatives. M. Picard, dans son avant-propos, affirme avec force qu'en matière d'histoire littéraire de nouvelles méthodes sont nécessaires et qu'il convient, afin d'éviter la répétition éternelle de recherches identiques, de dresser des inventaires des sources dans des Corpus qui serviraient de base à des recherches ultérieures.

Mesnard avait publié dans son édition fameuse un nombre considérable de textes concernant Racine. M. Picard les reprend tous et en ajoute beaucoup d'autres fort peu connus, tel un texte de 1862, de Philibert de la Mare, extrait du manuscrit 839 de la bibliothèque de Dijon. Ce texte confirme tout à fait les suggestions que nous nous étions permis de faire ici-même en rendant compte du premier ouvrage de M. Picard, sur la vraie nature du travail d'histoire demandé à Racine et à Boileau par le Roi.

Le rapprochement entre les lignes dues au dévot défenseur de Port-Royal dans les dernières années et les énumérations des représentations des tragédies dans le même temps est tout à fait éloquent et curieux et donne une idée fort troublante de l'état d'esprit de cet étrange poète. Il prétendait se désintéresser de ses tragédies profanes, il en éloignait ses enfants et il ne pouvait ignorer que plusieurs fois par mois, quelques centaines de Parisiens venaient s'empoisonner l'âme en écoutant les vers brûlants d'Andromaque ou de Phèdre. Mais dira-t-on, l'œuvre de Racine était devenue classique et de son vivant, elle s'était détachée de son auteur. Elle était citée partout et à tout propos.

M. Picard a fait place dans son vaste recueil aux allusions faites à l'œuvre de Racine du vivant de celui-ci. Elles sont nombreuses. A celles qu'il donne on peut en ajouter d'autres qu'il n'a pas recueillies. En voici quelques-unes :

Antoine de la Fosse, le futur auteur de *Manlius* écrit vers 1690 à la princesse de Toscane.

> Il faut aux vifs mortels conduit par leur penchant,
> Du malheur qui les suit un spectacle touchant.
> Il faut les effrayer par l'exemple funeste
> Ou du crime de Phèdre ou des fureurs d'Oreste.

Mais les héros de Racine n'étaient pas toujours évoqués à propos de leçons aussi graves ; les citations étaient parfois empreintes d'un

certain esprit plaisant comme en 1686, dans les « Entretiens sur les Pluralité des Mondes » de Fontenelle où au sujet des planètes, le porte-parole de l'auteur s'écrie : « Je n'ai rien à vous répondre que ce que répondit Phèdre à Oenone : C'est toi qui l'a nommé ».

Les vers des tragédies étaient parfois cités avec moins d'à propos. Le théâtre italien ne craignait pas de faire de nombreuses parodies, parfois grossières, des scènes et des vers de Racine. La plus fameuse que M. Picard ne manque pas de rappeler fut celle de l'Arlequin Protée (1683), mais dans beaucoup d'autres comédies italiennes, des vers ou des situations de la tragédie de Racine sont cités avec plus ou moins de goût. Dans la fontaine de Sapience (1694), dans le Divorce (1688), dans la Descente d'Arlequin aux enfers (1689), des allusions sont faites à Bérénice ; dans les Chinois (1692) ou la Naissance d'Amadis (1694) à Phèdre.

Comment Racine prit-il ces parodies ? Si l'on en croit son fils, Racine assista en 1683 à l'*Arlequin Protée* et y parut rire comme les autres ; mais il avouait à ses amis qu'il n'avait ri qu'extérieurement. Un fort curieux texte, omis par M. Picard, affirme au contraire que Racine a ri de bon cœur à cette comédie italienne ; il est de 1694 et se trouve dans l'Arlequiniana : « Monsieur Racine ne prit pas la chose si fort à cœur. Il vint à la comédie, et il y rit et s'en retourna sans le moindre ressentiment ». Si l'on en croit l'Arlequiniana, beaucoup plus proche de l'évènement que les assertions de Louis Racine, le poète aurait fait preuve en 1683 d'un esprit beaucoup plus large et moins tourmenté que ne le supposait son fils. N'oublions pas qu'en la même année, comme nous croyons l'avoir démontré par ailleurs, Racine s'intéressait aux divertissements du Carnaval à la Cour.

Nous nous permettons d'ajouter ces quelques indications au recueil si riche et si important de M. Picard. Il nous en sollicite, puisqu'il fait appel à tous pour compléter son travail, modèle d'érudition et de goût, dû à un seul homme qu'on ne saurait trop féliciter pour une pareille contribution à la connaissance du XVIIe siècle.

Ailleurs, dans son avant-propos, M. Picard remarque que depuis quelque temps une véritable renaissance des études Raciniennes en Italie, en Allemagne, en Angleterre, aux Etats-Unis. Entre tant de chercheurs une liaison semble indispensable. Il semble qu'elle peut être assurée par le « Bulletin de liaison racinienne » qui nous vient d'Uzès et que dirige avec goût M. Jean Dubu. Dans le numéro 4 qui vient de paraître, on trouvera une très intéressante étude de M. Barnwell, professeur à l'Université d'Edimbourg, sur Racine vu par Saint-Evremond qui explique de façon substantielle et ingénieuse pourquoi Saint-Evremond resté fidèle à la tragédie héroïque à la manière de Corneille, ne pouvait apprécier la tragédie pathétique de Racine où comme chez les Grecs, les principaux personnages se livrent en aveugle aux transports qui les entraînent. Il ajoute que Saint-Evremond était au fond peu sensible à la poésie ; son esprit était critique et raisonneur ; ce qu'il a écrit sur l'opéra en témoigne.

Nous ferons plus de réserves sur l'étude de M. Vier qui parle de la poésie de Racine. Nous ne suivons guère son interprétation du récit final d'Iphigénie, morceau admirablement fait, mais terriblement

fabriqué qui sent l'huile et qui manque totalement de sincérité. Nous avouons que dans l'alexandrin qui dépeint Calchas

L'œil farouche, l'air sombre et le poil hérissé

nous avons peine à retrouver un « vers rèche, à l'odeur fauve qui nous rejette en plein giron de Cybèle ». Nous admirons surtout la sûre technique du poète qui, en accumulant les épithètes choisies dans le terrible, essaie de nous faire peur sans y arriver le moins du monde.

Ce bulletin se termine par de subtiles et curieuses observations de M. Dubu sur les croix dont Racine surmontait ses lettres. Ces observations intéressantes et neuves prouvent que rien ne doit être négligé quand on étudie les manuscrits de Racine.

Ce bulletin infiniment sympathique nous vient d'Uzès. Il faut féliciter cette ville de rester fidèle au souvenir de celui qui y passa des années de jeunesse si importantes pour le développement de son génie futur. Qu'Uzès devienne un centre d'études raciniennes est une marque du rajeunissement de celles-ci dont M. Raymond Picard a été le principal artisan.

J. VANUXEM.

— John CAIRNCROSS. **New Light on Molière.** Préface par Raymond Picard. Genève, Droz 1956, in-8°, 78 p.

Deux études distinctes composent cet ouvrage : la première — la plus longue — traite de l'énigme du premier *Tartuffe* ; la seconde tente de jeter une « nouvelle lueur sur *Elmire hypocondre* ».

Il y a fort longtemps que les érudits se sont préoccupés de savoir ce que représentent les trois actes de *Tartuffe* joués pour la seule et unique fois à Versailles le 12 mai 1664 : constituaient-ils une pièce en soi ? étaient-ils les trois premiers actes d'une comédie non encore achevée ? enfin, quels étaient ces trois actes, les trois premiers du *Tartuffe* classique, ou tels autres de la même pièce ? Le texte même en était-il celui que nous lisons aujourd'hui ? On connaît suffisamment les études que les Professeurs Carrington Lancaster, Gustave Charlier, Gustave Michaut ont consacrées à ce sujet. Plus récemment, M. Antoine Adam a pris position sur la question au tome III de sa remarquable *Histoire de la Littérature française au XVIIe siècle.* M. John Cairncross n'apporte, à vrai dire, aucun argument bien neuf pour la solution du problème ; mais, dans une discussion serrée et minutieuse, il passe au crible d'une logique parfois bien subtile les opinions en présence, pour aboutir à la conclusion fort acceptable d'un premier *Tartuffe* complet en 3 actes correspondant en gros aux actes I, III et IV de la pièce que nous connaissons — pièce comique que l'introduction postérieure de deux nouveaux actes a dramatisée. Si l'on peut trouver un peu aventureuse la reconstitution qu'il fait de ce premier *Tartuffe*, si l'on se plairait volontiers à discuter certaines de ses affirmations basées, semble-t-il, sur des argumentations spécieuses ou même des erreurs d'interprétation, on doit reconnaître à l'auteur une netteté de raisonnement et une profondeur d'érudition qui entraînent la sympathie, sinon toujours la conviction.

La deuxième étude consacrée à *Elmire hypocondre* montre avec bonheur l'importance de ce pamphlet qui, malgré ses desseins de

malveillance, apporte sur la vie de Molière de précieux éclaircissements. M. John Cairncross s'efforce de dater avec certitude la comédie de Le Boulanger de Chalussay et sa Préface, car de ces dates dépendent les allusions que l'on y trouve aux différentes comédies et aux évènements de la vie de Molière. Selon l'auteur, et d'après ces allusions, la pièce en question aurait été composée en différentes étapes entre 1664 et 1666 — conclusion fort plausible d'après les allusions susdites, mais assez peu compréhensible du point de vue de l'auteur dramatique qui aurait écrit en 1666 certaines scènes du 1er acte tandis que le 4e acte daterait de 1664, et le reste à l'avenant.

Pierre MÉLÈSE.

— Katherine E. WHEATLEY. **Racine and English classicism.** Austin, Un. of Texas Press, 1956. In-8°, 345 p.

Nombreuses ont été les traductions anglaises de Racine : dès son époque, *Alexandre*, *Andromaque*, *Britannicus*, *Bérénice*, *Bajazet*, *Iphigénie*, *Phèdre* ont été soit traduites, soit adaptées. Le but de Mrs Katherine Wheatley n'est pas dans cet ouvrage d'étudier les différentes traductions ou adaptations des XVIIe et XVIIIe siècles, étude faite dès 1904 par Dorothea Canfield dans son *Corneille and Racine in England.* Son propos est plutôt d'établir, par des comparaisons détaillées de l'original et du texte anglais, que le public anglais, lisant ou voyant jouer ces traductions ou adaptations, n'a aucune chance de connaître le véritable Racine : suppressions et additions, modifications de l'intrigue, changements dans le dénouement, et même réelles erreurs de traduction, travestissent totalement la pensée de Racine : aussi bien la théorie néo-classique anglaise de la tragédie est-elle notablement différente de la théorie classique française. Une étude poussée de ces deux doctrines et des critiques contemporaines de Racine et de ses adaptateurs forme la seconde partie de cet important ouvrage où l'auteur, professeur à l'Université du Texas, montre à la fois l'acuité de son jugement et sa parfaite connaissance de la langue et de la littérature françaises.

Pierre MÉLÈSE.

— T. E. LAWRENSON. **The French stage in the seventeenth century.** Manchester University Press, 1957, in-8°, 209 p.

Dans cet ouvrage bien documenté et largement illustré de plans et estampes contemporaines, l'auteur étudie avec minutie les différentes conceptions de l'architecture théâtrale, scène et salle, au XVIIe siècle. Remontant à l'antiquité grecque et latine, il montre comment les scénographes de la Renaissance italienne puisèrent leurs éléments constructifs dans les modes antiques illustrés par les préceptes de Vitruve, et comment la France, adoptant le baroque italien, sut l'adapter à sa vieille tradition des tableaux vivants des entrées royales et des mystères médiévaux. M. Lawrenson étudie alors ce qu'il appelle l' « atrophie » de l'ordre italien dans la mise en scène de l'Hôtel de Bourgogne telle que nous la fait connaître le *Mémoire* de Mahelot et Laurent, depuis le décor simultané issu des mystères jusqu'au « palais à volonté » de la tragédie classique. C'est ensuite l' « hypertrophie » de ce même style italien, visible dans les mises en scène

somptueuses des ballets royaux, des pièces à machines du Marais et des opéras du Palais-Royal. La dernière partie est consacrée à l'architecture des salles de théâtre parisiennes, du rectangle des jeux de paume au timide essai de demi-cercle de la Comédie-Française de la rue des Fossés-Saint-Germain.

Rien de bien nouveau sans doute dans cette consciencieuse étude qui rassemble et met au point des notions bien connues déjà des spécialistes ; cependant, tenant compte des plus récents travaux et dotée d'une sérieuse bibliographie, elle est sans doute appelée à rendre de grands services aussi bien aux érudits qu'à tout curieux du théâtre du XVIIe siècle.

Pierre MÉLÈSE.

— Robert GARAPON. **La Fantaisie verbale et le Comique dans le Théâtre français du Moyen-Age à la fin du XVIIe siècle.** (Armand Colin, 1957, 368 pp.).

Le temps n'est plus où l'on réduisait l'étude des œuvres dramatiques à celle de la psychologie des personnages. Les plus récents travaux sur le théâtre, qu'ils soient l'œuvre de metteurs en scène ou de professeurs, font volontiers appel, pour expliquer Racine ou Molière, à des considérations proprement techniques. Le jeu théâtral a ses lois, dont la première est celle de l'efficacité. M. Garapon s'attache ici à l'étude de l'une des « recettes » que les auteurs comiques français ont utilisées pour faire rire leur public, et que l'auteur désigne sous l'expression de « fantaisie verbale ».

Dans une introduction à la fois précise et nuancée, M. Garapon prend soin de définir cette notion, relativement nouvelle dans l'histoire théâtrale : c'est, explique-t-il, « ce qui, dans un texte donné, constitue un jeu libéré du souci de la signification et placé sous le signe de la gratuité » ; et il applique à cette variété élémentaire de comique verbal le mot de « gaspillage », pour la distinguer ensuite du comique de mots, du calembour ou du jeu de mots, dont le charme réside précisément dans une utilisation inattendue du *sens* des mots.

Au niveau même de cette analyse d'une notion, on sera tenté, sans doute, de proposer quelques objections au principe même du travail entrepris par M. Garapon : est-il possible, sans arbitraire, d'étudier cette « fantaisie verbale » indépendamment des autres aspects du comique ? M. Garapon convient lui-même qu'elle existe rarement à l'état pur. Mais dès que le sens n'est plus totalement indifférent, ne risque-t-on pas de franchir bien des frontières, ou de fausser bien des accents ? Dans l'ensemble de l'ouvrage, on ne peut que louer la prudence et le tact littéraire du critique. Il a su généralement, dans les textes étudiés, faire la part de la pure jonglerie verbale, et celle des formes plus élaborées de comique qu'elle peut recouvrir. Qu'il nous soit permis cependant de contester quelques-unes de ses interprétations : le premier exemple de fantaisie verbale qui nous est proposé est emprunté à la *Chanson de Roland* : je veux bien que, comme l'a noté M. Faral, le catalogue de l'armée de Baligant soit pure fantaisie. Il reste que cette fantaisie est singulièrement expressive : insérée dans le rythme de solennels décasyllabes, qui mettent en valeur tant de sons barbares, ne donne-t-elle pas une impression

de nombre et de puissance ? Si les ennemis de Charlemagne étaient ridicules, l'épopée ne disparaîtrait-elle pas ? Songeons au catalogue des vaisseaux chez Homère, ou à la présentation eschyléenne des armées dans *les Sept contre Thèbes*. C'est l'utilisation quasi-parodique de ce procédé qui est comique, comme le montre par exemple le texte du *Privilège aux Bretons* publié p. 22. Dans un tout autre ordre d'idées, est-il certain que les énumérations du Mercier de la *Passion de Notre Seigneur* garderaient leur saveur, si les mots n'évoquaient des objets précis et colorés qui parlent à l'imagination ? (p. 33-34).

Quelquefois, M. Garapon donne le nom de « fantaisie verbale » à des procédés qui en paraissent très éloignés : si le récit du *Menteur* (II, 5) cité p. 182 ne recouvre aucune réalité, est-il exactement « gaspillage » ? Est-il « libéré du souci de la signification » ? Tout y parle à l'imagination ; tout y est parfaitement cohérent, quoiqu'assez invraisemblable ; il n'y a là pas autre chose que virtuosité à parler sur un canevas imaginé sur le moment, et cette virtuosité éveille une admiration amusée beaucoup plus que le rire.

Il serait assez facile de poursuivre la contestation : mais ce serait mal reconnaître les mérites de l'étude de M. Garapon, qui reste la plupart du temps très convaincante. Cette étude s'étend sur cinq siècles de notre littérature : elle fait apparaître de façon frappante la continuité de la tradition du jeu verbal, au-delà de l'évolution des genres et de la transformation des esprits. M. Garapon pense justement qu'il n'y a pas, entre le Moyen-Age et le XVIIe siècle, la coupure qu'on y a voulu voir si longtemps, et il le démontre, au niveau de la verve comique, de manière concrète et incontestable.

Il reste cependant que le procédé a connu des moments de plus grande faveur et des moments d'éclipse : le théâtre des XVe et XVIe siècles a été pour lui « une terre d'élection » : M. Garapon parle avec raison d'un « Age d'Or » : il consacre une étude minutieuse aux différentes manifestations qu'on y rencontre de la fantaisie verbale : jargons, incohérences, répétitions, énumérations, chants alternés de deux virtuoses du langage. Mais l'intérêt de ce deuxième chapitre de sa thèse est surtout ailleurs : d'abord dans la nouvelle compréhension des genres comiques du Moyen-Age que pouvait seule permettre une telle étude : la farce, et surtout la sottie, « citadelle de la fantaisie verbale », sont définies ici dans ce qu'elles avaient sans doute d'essentiel ; parallèlement, à l'intérieur des différents genres, comiques ou sérieux, apparaissent un certain nombre de genres intérieurs, morceaux de bravoure mettant en valeur le talent inventif du poète comme la volubilité de l'acteur : *fatrasies* des simples ou des « fols », « cris » des sotties et des farces, boniments et énumérations « succulentes ». En second lieu, M. Garapon s'interroge sur la qualité du plaisir que les spectateurs d'autrefois pouvaient éprouver à entendre des morceaux brillants et gratuits : il évoque leur indifférence à la psychologie, le besoin d'évasion qu'ils venaient satisfaire à la comédie (dont par conséquent ils attendaient surtout une occasion de rire), et la jeunesse d'une langue dont les hommes du Moyen-Age ne se lassent pas d'inventorier les richesses, quand ils n'en créent pas de nouvelles, pour le plaisir. En fin de chapitre, M. Garapon étudie le passage de la fantaisie verbale sans prétention à son adoption et son dépassement dans quelques grandes œuvres littéraires, à commencer

par *Maître Pathelin* ; mais c'est surtout l'étude parallèle qu'il nous propose des dettes de Marot et de Rabelais qui emporte notre conviction. Jamais sans doute on n'avait esquissé avec tant de précision l'évolution des procédés comiques du Moyen-Age ; le *Coq-à-l'âne* de Marot est l'héritier des *Menus Propos* des siècles précédents ; et la technique du rire, chez Rabelais, s'inspire *directement* de toutes les formes de fantaisie verbale mises au point par ses devanciers farceurs, auteurs de mystère ou de sotties. Signalons enfin, dans ce chapitre vraiment essentiel du livre de M. Garapon, tout ce qui nous y est dit du *rythme* : on eût aimé que l'auteur insistât encore davantage : mais il faut louer la netteté d'analyse des pp. 74-98 où apparaît que le mérite de la fantaisie verbale, dans une pièce de théâtre, consiste à vivifier le dialogue par un rythme de ballet ou de duel, dont la leçon ne sera pas perdue pour Molière.

L'humanisme du XVIe siècle a condamné la fantaisie verbale ; et M. Garapon cite à ce propos une formule bien intéressante de Larivey, et dirigée contre ces « inepties qui... font rire les ignorans ». Mais, sans parler du fait que Pierre Le Loyer ou Larivey lui-même ont usé du procédé quand ils le trouvaient chez leurs modèles anciens ou italiens, il apparaît nettement ici que la parade et la farce du début du XVIIe siècle ont repris la vieille tradition des fatrasies, des « cris » et des boniments ; et Bruscambille créait à la même époque le genre du « galimatias », synthèse de tous les types de jeux avec les mots cultivés aux siècles précédents. Cependant, avant 1640, M. Garapon ne trouve guère de fantaisie verbale dans la comédie en 5 actes que dans les rôles de bravaches : ce qui lui donne l'occasion d'étudier avec ingéniosité la richesse verbale d'un personnage comme Matamore, étourdissant de virtuosité, et derrière la création duquel transparait la personnalité d'un acteur comme Bellemore.

C'est entre 1640 et 1660 que se situe ce que M. Garapon appelle « l'âge d'argent » de la Fantaisie verbale, de Scarron à Thomas Corneille. M. Garapon explique ce renouveau par plusieurs raisons : la première est d'ordre » professionnel » : c'est la fusion des farceurs et des acteurs de comédie, notamment avec l'arrivée de Bellemore au Théâtre du Marais, suivi de près par Jodelet. La seconde est la vogue du burlesque, ce qui donne à M. Garapon l'occasion de l'opposer au baroque, pour qui le langage ne saurait être pure gratuité, comme il peut l'être pour les auteurs burlesques. En quoi nous ne pouvons que l'approuver : les dramaturges baroques ne répugnent certes pas au jeu avec des mots vides de toute réalité effective ; et des scènes entières de Rotrou se trouvent placées sous le signe de ce que l'auteur désigne lui-même par l'expression de « doux passe-temps » : mais si les phrases alors prononcées ne recouvrent aucune réalité, elles en donnent toujours l'illusion. C'est dans cette perspective, d'ailleurs, que nous contesterons volontiers certaines affirmations de M. Garapon concernant Corneille. On ne saurait admettre sans correctif (ou sans élargissement de la notion de fantaisie verbale) que « le comique verbal semble être, pour Corneille, la forme de comique qu'il préfère entre toutes » (p. 183). Les tirades de Dorante que nous évoquions tout à l'heure pourraient au contraire s'interpréter comme le triomphe de l'illusionisme baroque, destiné à échafauder une de ces constructions illusoires que les décorateurs de théâtre, au second tiers du siècle, savaient faire apparaître et disparaître en quelques minutes.

A Molière est consacré un chapitre entier, et un très beau chapitre. M. Garapon ne s'est pas laissé ici prendre à son jeu. Il est trop facile en effet, par réaction contre le « psychologisme » de la critique d'autrefois, d'expliquer Molière par les seules préoccupations de l'efficacité scénique : Molière n'est pas le « Théâtre Pur ». Et M. Garapon prend bien soin de souligner, dès le début de son chapitre, que la peinture psychologique est devenue. « très vite, l'objet essentiel de ses comédies ». Ceci bien entendu, quelle meilleure manière de faire apparaître l'éclatante originalité de Molière, homme de théâtre, que de comparer son sens du jeu à celui de ses devanciers ! Molière recueille tout l'héritage des comédiens et des farceurs qui l'ont précédé, mais il l'assouplit, le diversifie, et, sans leur faire rien perdre de leur verve dramatique, transforme les fantoches de la farce en personnages de haute tenue, dignes de la grande comédie. M. Garapon consacre les meilleurs développements de son étude du comique verbal chez Molière aux « ballets de parole », et à ce qu'il appelle le « comique de compensation » et « le comique de diversion », qui permettent de maintenir les comédies dans les limites du registre comique, en évitant l'écueil du drame dans des pièces qui sont si souvent, par leur sujet, de véritables *drames* de famille. Surtout, les moliéristes apprécieront les belles pages où M. Garapon montre comment le poète dépasse la fantaisie verbale en l'intégrant dans un mouvement dramatique : le comique verbal n'est plus, avec lui, pure fantaisie : il participe d'une poésie rigoureuse : celle qui, en prose ou en vers, assure à la comédie le rythme qui lui est propre. On eut aimé que cette importante réflexion vint un peu plus tôt dans le chapitre, dont les premières pages, consacrées à une simple revue des procédés de fantaisie verbale chez Molière, souffrent d'une composition un peu artificielle. Car, dans la plupart des cas envisagés par M. Garapon (pp. 221-254), les exigences du rythme sont premières, comme le seront, si l'on veut, pour un Lamartine, celles de la mélodie générale des Méditations. En particulier, le problème du comique de répétition dans la scène de « sans dot » ou dans celle du « pauvre homme » aurait gagné à être réexaminé sous cet angle : certes, l'expression de « sans dot » n'est pas comique en elle-même ; elle est seulement étrange. Mais sa répétition ne suffit pas non plus à donner à la scène sa force comique. Le rire jaillit ici, comme dans la scène de *Tartuffe*, d'un usage subtil du rythme dramatique : les répliques successives de Valère ou de Dorine constituent autant de départs virtuels de la conversation, qu'interrompt chaque fois la répétition mécanisée d'un mot, expression de l'idée fixe d'Harpagon ou d'Orgon. Et la vertu comique de telles scènes réside dans un double décalage, rythmique et psychologique, en étroit parallélisme.

M. Garapon, après avoir montré tout ce qui reste de fantaisie verbale dans *les Plaideurs*, s'interroge enfin sur les raisons du déclin du procédé à la fin du siècle : exigences relativement nouvelles d'une « diction » « pure et concise » et surtout nécessités du réalisme artistique, qui triomphe après Molière, et à cause de lui, et paradoxalement, c'est le plus grand virtuose de la fantaisie verbale qui a contribué le plus efficacement à sa condamnation.

On louera les termes mesurés de la conclusion de M. Garapon. Son patient travail, comme il le suggère lui-même, offre une perspective, sinon entièrement nouvelle, du moins définie désormais sans ambiguité

ni confusion, pour aborder l'étude des genres comiques ; il apporte une contribution non négligeable à la définition du burlesque, dans son opposition avec le baroque ; il met enfin l'accent sur la continuité des traditions de métier, à travers l'évolution des esthétiques. M. Garapon a écrit son livre avec le style sobre et précis que requérait le sujet ; on lira avec plaisir les pages de belle venue qu'il consacre à Marot et Rabelais (pp. 108 sqq), à l'originalité de Molière (pp. 262 sqq), ou aux enseignements qu'on peut tirer de l'étude systématique d'un procédé tel que la fantaisie verbale (pp. 340 sqq).

Un mot pour finir. M. Garapon évoque discrètement « certains auteurs contemporains » dont l'œuvre fait une part à la fantaisie verbale. N'est-ce pas précisément là une des tentations les plus évidentes de la littérature de notre temps ? La crise actuelle du langage, l'éclatement auquel nous assistons des structures logiques que les « classiques » avaient fait triompher, sont propices à des recherches de « langage pur » qui ne sont peut-être pas tellement éloignées de la fantaisie verbale d'autrefois. M. Garapon parle quelque part du spectateur des XIIe et XIIIe siècles, « séduit par ce langage libéré de la pesanteur quotidienne... ». La formule rappelle irrésistiblement quelques-unes des plus étourdissantes formules de « *La leçon* » d'Eugène Ionesco. De ce point de vue encore la thèse de M. Garapon est venue à son heure.

Jacques MOREL.

— **Blaise Pascal. L'homme et l'œuvre.** Cahiers de Royaumont. Philosophie, nº 1. Paris, Les Editions de Minuit, 1956. In-8º, 478 p.

L'éloge de ce recueil des conférences tenues à l'abbaye de Royaumont pour célébrer le tricentenaire du *Mémorial* n'est pas à faire : les noms des conférenciers sont à eux seuls plus qu'une recommandation. Les principaux pascalisants d'aujourd'hui ainsi que les représentants éminents de la pensée philosophique actuelle ont donné le meilleur d'eux-mêmes pour commémorer un écrivain de génie qui est pour eux un familier et, même s'ils le prennent pour adversaire, un ami.

C'est ainsi qu'en premier lieu nous pouvons lire un travail de M. l'abbé L. Cognet qui a pour titre : *Le jugement de Port-Royal sur Pascal* ; Port-Royal a porté sur Pascal un jugement réticent plutôt sévère, varié selon les dates et les personnes, toujours emprunt de condescendante indulgence, comme à l'égard de celui qui ne fut pas un solitaire de la maison. M. J. Mesnard a pris pour thème *Les conversions de Pascal* ; il en compte quatre et non pas deux comme le voudrait une tradition qui, somme toute, ne remonte qu'à Sainte-Beuve : conversions de 1646, 1654, 1659 et 1661 ; elles sont toutes caractérisées par un drame purement intérieur, dont à l'extérieur rien ne paraît et qui se résout entre le désir d'être tout entier à Dieu seul et celui de conquérir une gloire humaine par des travaux de vulgarisation scientifique. M. L. Lafuma nous entretient ensuite des manuscrits des Pensées et de ce qu'ils nous apprennent ; nous avons là le clair résumé des importantes découvertes faites par M. Tourneur et par lui-même et dont les résultats sont désormais définitivement acquis. M. L. Goldmann se pose la question suivante : *Le Pari est-il écrit pour*

le libertin ? et il répond en déclarant que Pascal écrivit le pari pour répondre à son tourment intérieur, parce que sa pensée est essentiellement tragique devant un Dieu à la fois présent et absent, présent parce qu'il est la seule réalité vraie, absent parce qu'il se cache à une humaine raison incapable de prouver même son existence. Avec M. J. Orcibal le pari est encore l'objet du débat, mais sous un angle différent ; il s'agit cette fois de déterminer les sources du fragment *Infini-rien*, dont le pari n'est qu'un des éléments ; le conférencier suit le manuscrit page par page et peut-être aurait-il été bon d'en reproduire un fac-simile pour rendre la conférence plus facile à suivre ; quoiqu'il en soit, une étude très poussée nous permet de placer parmi les sources *Les trois vérités* de P. Charron et dans une moindre mesure Hobbes et G. Bruno ; nous regrettons que dans ce très intéressant travail Pascal nous soit présenté comme un tantinet fidéiste ; rien n'obligeait à cette conclusion. Jusqu'ici les conférenciers étaient favorables à Pascal, tous, même M. L. Goldmann ; avec M. Lefebvre le ton change ; c'est au divertissement pascalien que s'en prend celui-ci, avec du reste un véritable talent ; le divertissement pascalien serait en quelque sorte assimilable à la théorie hégélienne et marxiste de l'aliénation, mais tandis que pour K. Marx et pour Hégel l'aliénation est profit parce qu'elle fait avancer l'humanité vers sa réalisation historique, pour Pascal le divertissement est condamné parce qu'il détourne l'homme et de lui-même et du Christ si bien que par le fait même c'est l'humanité et ses expressions les plus pures comme l'art, l'amitié et l'amour qui sont condamnées avec lui. Toutes ces conférences nous avaient éloigné du *Mémorial* ; Mlle J. Russier nous y ramène en étudiant *L'expérience du Mémorial et la conception pascalienne de la connaissance* ; nous avons là un Pascal précurseur de Kant, car pour lui le rôle de la raison est d'organiser l'expérience, non de nous en faire sortir, précurseur également de Hume, car pour lui la constance des lois de la nature n'est pas la marque d'une nécessité, en sorte qu'il ne peut y avoir connaissance rationnelle de Dieu ; mais il existe pour l'auteur des *Pensées* une connaissance supérieure, intuitive, par le cœur, qui est une rencontre de personnes et ce fut celle de la fameuse nuit du 23 novembre 1654. C'est alors que M. H. Gouhier soulève une très intéressante question : *Le Mémorial est-il un texte mystique* ? Il répond par la négative, d'abord parce que les circonstances qui précèdent cette illumination, permettent seulement de poser le problème, non de le résoudre, ensuite parce que l'analyse du morceau et particulièrement des citations scripturaires qu'il contient, marquent que le mouvement qui porte Pascal vers le Sauveur, n'aboutit pas à un ravissement, à un raptus qui suspendrait le vol du temps, enfin parce que le contexte doctrinal nous amène à cette conclusion : tandis que chez S. Jean de la Croix Dieu est caché de par sa transcendance en sorte que pour le saisir un silence des puissances de l'âme est nécessaire, chez Pascal Dieu est caché de par sa volonté même, en sorte que dire qu'il ne se veut plus cacher implique seulement une « mobilisation » des puissances et non leur ligature, leur anéantissement. Entre temps M. Koyré s'était penché sur Pascal savant, montrant que si le mathématicien n'avait rien de bien original, le physicien au contraire mérite toute notre attention : à retenir particulièrement ce fait que les expériences pascaliennes sur l'équilibre des liqueurs n'ont pas été réellement exécutées, mais qu'elles sont

imaginaires, Pascal décrivant ce qui se serait passé, s'il les avait réalisées. M. de Gandillac explique ensuite ce qu'est la cosmologie pascalienne et montre ou du moins prétend montrer que l'effroi éprouvé devant le silence des espaces infinis serait celui de Pascal lui-même. Enfin, M. T. Spoerri analyse les « pensées de derrière la tête » qui se dissimulent dans les *Pensées* et nous fait voir que la dialectique employée dans l'*Apologie* procède par *bonds qualitatifs*, parce qu'il n'y a pas continuité d'un ordre à l'autre, mais qu'elle suppose aussi la connaissance particulière du « propre de chaque chose » et la saisie dans une intuition fondamentale de l'analogie universelle, car dans chaque ordre se retrouve l'image ou plutôt la figure de l'autre ; ce qu'il faut, du point de vue historique s'entend, c'est intégrer les évènements humains dans ce qui constitue leur centre et le centre de l'histoire pour Pascal est l'avènement du Fils de Dieu, l'Incarnation ; d'où l'importance du corps carrefour de toute figure, d'où l'importance de la parole et par suite du style ; ce qui amène le conférencier à nous donner une remarquable étude sur la valeur littéraire des *Pensées*.

***

Chacune de ces conférences était suivie d'une discussion, discussion plutôt décevante, étant quasi nécessairement sans conclusion. Le thème qui revint le plus souvent, fut celui de la pensée tragique, ce qui n'est pas étonnant, M. L. Goldmann étant le grand animateur des débats. S'il s'agit des jugements de Port-Royal sur Pascal, M. L. Goldmann rappelle la situation tragique de Pascal pour qui l'existence même de Dieu est un pari. S'il s'agit des conversions de Pascal, il évoque une conversion de 1657, lorsque l'auteur des *Provinciales*, apprenant la condamnation de Jansenius, se trouve pris entre Dieu et le Pape, et cela d'une façon tragique. Même intervention à propos des manuscrits des *Pensées*, lorsqu'il distingue pour les *Pensées* un ordre de fait nécessaire à tout écrivain et un ordre de droit qui est dans le cas absolument irréalisable, en sorte que la composition définitive de l'*Apologie* ne pouvait être que fragmentaire, ce qui est la caractéristique de toute pensée tragique. Ce thème de discussion qui jusqu'ici n'est qu'accidentel, devient essentiel après la conférence de M. L. Goldmann lui-même. C'est Mlle J. Russier qui principalement donne la réplique en sorte que nous avons deux Pascals, l'un dont l'inquiétude est tragique et sans solution, l'autre dont l'élan paisible, intérieur, entraîne le libertin vers le Dieu qu'en cherchant il a déjà trouvé. A côté de ce thème principal nous en trouvons d'autres secondaires : à quelle date précise faut-il placer la retraite que d'après Beurrier Pascal aurait faite deux ans avant sa mort ? Pourquoi le manuscrit du *Mémorial* n'a-t-il pas été conservé ? Quelle différence exacte y a-t-il entre le divertissement pascalien et l'aliénation hegélienne ou marxiste ? (1).

---

(1) A ce propos nous aimerions signaler qu'il est beaucoup question de divertissement chez les moralistes contemporains de Pascal. Yves de Paris consacre à ce sujet toute la seconde partie du tome second de ses *Morales chrétiennes*, et nous retrouvons chez lui cette intéressante description : « J'avoue que les divertissements où l'on prend plaisir, sont quelques fois si bas et si

Le *Mémorial* est-il un texte mystique ? Nous aurions aimé que cette discussion fût plus développée ; la question nous semble mal posée ; un texte n'est pas de soi mystique, mais rapporte ou non une expérience mystique, et cette expérience peut être celle d'un débutant dans la vie illuminative ou d'un saint parvenu au faîte de l'ascension vers les cimes et qui connaît les sublimes joies de l'union transformante ; Pascal n'est certainement pas parvenu à ce point de sainteté et M. H. Gouhier a certainement raison de le distinguer et fortement d'un saint Jean de la Croix ; mais il a sans doute tort de croire qu'il n'y a là qu'un exercice d'ascèse ; ascèse et mystique ne sont pas forcément opposées. Autre thème de discussion que nous aurions aimé voir abordé : le fidéisme de Pascal ou en d'autres termes : Pascal admet-il pour la raison la possibilité de prouver l'existence de Dieu ? Des débats s'instituèrent sur la place et même l'existence d'un droit naturel dans les *Pensées*. Mais la solution de ce problème est dépendant du premier, car de toute évidence il ne peut y avoir de droit naturel où l'existence de Dieu ne peut être rationnellement prouvée. M. J. Orcibal et Mlle J. Russier ont évoqué rapidement cette question du fidéisme pascalien et l'ont résolue dans un sens fidéiste. Personne n'a osé relevé le gant. Nous aurions aimé le relever.

***

Telles sont les conférences, telles les discussions animées autant que courtoises qui se sont déroulées à l'Abbaye de Royaumont pour le tricentenaire du *Mémorial*. Variété d'exposés, souplesse d'expressions, profondeur de vues, voilà ce que nous y avons trouvé ; nous avons pris à les lire un plaisir extrême. Qu'il nous soit cependant permis d'exprimer un regret, celui de n'avoir pas vu écrit plus souvent le nom du grand Saint Augustin. Kant, Hume et Kierkegaard dont il fut longuement question sont venus après Pascal et ne peuvent nous donner sur l'auteur des *Pensées* que des explications rétroactives, s'il nous est permis de nous exprimer de la sorte. Saint Augustin est la grande autorité du XVIIe siècle, celui qui est lu et relu surtout à Port-Royal et il serait étrange que le collaborateur des Arnauld et des Nicole ait échappé lui aussi à cette influence. Il est donc nécessaire, croyons-nous, de se demander ce qu'il faut entendre par l'augustinisme de Pascal. La question ainsi posée nous paraît

---

ravalés qu'ils semblent indignes de notre condition. Quand on voit un homme qui est à l'attente d'un lièvre comme un renard, qui court avec une troupe de chiens, qui se lasse et qui fait des postures extravagantes pour suivre les bonds d'une balle, qui joue avec des singes et des oiseaux, qui fait le monstre et le centaure, qui veut aller avec les fougues et d'un pas de bête : à voir ces transports, qui jugerait que ce fut là cette créature née pour l'empire de toutes les autres, pour être juge du monde dans la ressemblance et dans les familiarités de Dieu ». On reconnaît là comme l'amorce des développements pascaliens, mais la différence est grande, différence dans l'extension donnée au mot *divertissement*, tandis que dans les *Pensées* il est étendu à toutes les occupations humaines y compris les plus graves, différence dans l'explication de la misère : chez le capucin l'homme oublie sa dignité pour se ravaler au rang des bêtes, tandis que dans les *Pensées* elle provient de ce que l'homme s'oublie lui-même et le problème de sa destinée et cette fuite de soi est en même temps un signe de grandeur.

pourtant trop générale ; pour les *Provinciales* l'adversaire des probabilistes et des laxistes est trop sous la pression de ceux qui mènent réellement la bataille pour qu'on puisse dire qu'il ait une pensée vraiment personnelle ; pour les *Ecrits sur la grâce*, il échappe aux influences qui l'entourent, mais il fait ses premiers pas dans la théologie et son ébauche fait sourire des partenaires qui sont imbus de leur supériorité ; déjà le *Mémorial* rend un son plus augustinien, comme l'a remarqué M. l'abbé L. Cognet et l'on peut dire, que toutes proportions gardées, il est à Pascal ce qu'était au futur évêque d'Hippone la révélation du jardin d'Ostie ; voilà qui éclaire singulièrement la conférence de M. H. Gouhier sur le sens mystique de ce texte : mystique au sens plein du mot tel que l'entend S. Jean de la Croix, certes non : mystique au sens inchoatif du mot, en tant qu'il marque un point de départ vers les cimes de la sagesse avec les quelques expériences qui l'accompagnent, certes oui, si bien que déjà se préparent les *Pensées* tout comme à Ostie se préparait l'ouvrage des *Deux cités*. Mais c'est surtout à propos de l'*Apologie* que se pose la question de l'augustinisme pascalien et c'est dans un sens très précis et plutôt restreint qu'il faut l'entendre. Nous trouvons dans l'*Introduction à l'étude de Saint Augustin* de M. Et. Gilson cette remarque qui nous semble essentielle pour comprendre les *Pensées* : « La vraie philosophie débute par un acte d'adhésion à l'ordre surnaturel, qui libère la volonté de la chair par la grâce et la pensée du scepticisme par la Révélation ». C'est, il nous semble, pour avoir oublié cette importante remarque que les discussions de Royaumont n'ont pu, ne peuvent donner au lecteur une entière satisfaction.

Premier objet de discussion : le Pascal des *Pensées* est-il fidéiste ? Autrement dit : Pascal reconnaît-il à la raison le pouvoir de prouver l'existence de Dieu et les prélégomènes de la Foi : miracles et prophéties, le dessous du jeu ? Assurément oui. Va-t-il perdre son temps à exposer ces preuves avant d'avoir obtenu « l'abêtissement » du libertin ? Assurément non. Les preuves classiques, il ne les réfute pas, il se contente de les écarter : elles sont trop impliquées ; on les oublie trop facilement ; il en est une cependant qu'il rejette, parce qu'elle est contraire à son tempérament d'expérimentateur : l'argument ontologique et c'est le sens du passage qui fait « le tourment des exégètes » : « Nous ne connaissons ni l'existence, ni la nature de Dieu parce qu'il n'a ni étendue, ni bornes... Nous sommes donc incapables de connaître ni ce qui est, ni s'il est » ; c'est-à-dire : de même que nous ne pouvons connaître la nature du nombre infini tout en connaissant son existence parce que nous ne pouvons parler de lui que négativement : il est faux qu'il soit pair, il est faux qu'il soit impair, de même nous ne pouvons déterminer l'existence de Dieu à partir de sa nature, parce qu'il n'a ni étendue, ni bornes (2).

---

(2) M. J. Orcibal nous entreprend courtoisement sur ce point et conteste notre interprétation pour les raisons suivantes : 1°) Mettre entre l'infini divin et l'infini en nombre une symétrie rigoureuse, c'est favoriser le panthéiste ; 2°) c'est ce danger que Pascal a voulu éviter au début du frg. 233 ; 3°) le pari n'a de sens que si la raison ne peut rien déterminer ; 4°) le contexte : « Mais nous ne connaissons ni l'existence de Dieu » ; 5°) la raison de cette ignorance : Dieu n'a ni étendue, ni bornes. Aux deux premières raisons nous répondrons que le danger de panthéisme n'était pas grand au XVIIe siècle ; c'est le déisme

A cette exception près, Pascal ne rejette pas les preuves classiques ; en bon augustinien qu'il est, il remet leur examen à plus tard.

Deuxième objet de discussion : le Pascal des *Pensées* admet-il une morale naturelle ? Autrement dit : Pascal reconnaît-il à la raison le pouvoir de trouver les lois naturelles qui doivent régir la conscience humaine ? Assurément oui. Va-t-il perdre son temps à chercher quelles sont ces lois avant d'obtenir « l'abêtissement » du libertin ? Evidemment non, d'autant plus que tout cela est également très « impliqué » et qu'il faut au préalable démontrer ou plutôt montrer l'impuissance relative de l'humaine intelligence. Au cours de la discussion générale, M. T. Spoerri faisait remarquer que certains fragments semblent admettre l'existence d'un droit naturel, tandis que d'autres semblent le nier ; tout s'ordonne facilement si l'on pense que Pascal élude cette question en insistant sur l'impuissance rationnelle, quitte à reprendre ce problème sitôt la foi retrouvée et solidement assise. L'on oublie trop que les *Pensées* sont une œuvre inachevée et que leur auteur ne nous a pas fait savoir clairement son dernier mot ; mais ce dernier mot, lui, il l'entrevoit déjà, car si la dernière chose qu'on trouve en faisant un ouvrage est celle qu'il faut mettre la dernière, n'est-il pas vrai de dire aussi que la première chose qu'un apologiste augustinien doit avoir en tête est celle qu'il doit mettre en conclusion de son apologétique ? L'idée de derrière la tête n'est-elle pas, pour tout convertisseur d'âmes, une idée conductrice, une idée de devant ?

Et ceci nous amène au dernier thème de discussion, celui qui fut le plus agité : le tragique de Pascal. Après ce que nous avons dit, il est aisé de voir que nous prendrons une solution moyenne : contre Mlle J. Russier nous croirons qu'il existe un tragique des *Pensées* ; mais nous aurons soin d'ajouter qu'il n'est pas où le met M. L. Goldmann dans l'âme d'un Pascal qui cherche (pourquoi chercherait-il, puisqu'il a trouvé ?), mais dans l'âme d'un Pascal convertisseur. N'oublions pas que l'apologiste augustinien a pour but d'obtenir du pécheur avant tout examen des preuves l'adhésion à un ordre surnaturel ; par l'humilité du cœur qui avec le concours de la grâce ouvre l'esprit aux inspirations du ciel. Pour l'obtenir, une critique de la raison s'impose, car pour être humble il faut prendre conscience de ses limites ; et c'est à cela que Pascal va tendre, comme tous les apologistes augustiniens de son temps. Mais il le fait à sa manière, c'est-à-dire en expérimentateur, en savant. M. Koyré, dans sa magnifique conférence, a noté justement que les expériences que le jeune physicien prétend avoir faites « dans des tuyaux, seringues, soufflets et siphons » n'ont pas réellement eu lieu, mais qu'elles sont imagi-

---

que Pascal redoute et plus que l'athéisme, car il donne à l'incrédule une fausse paix ; le représentant de ce déisme n'est autre qu'Epictète et l'*Entretien avec M. de Saci* ne semble pas soupçonner le panthéisme de ce stoïcien, en quoi d'ailleurs Pascal partage l'ignorance de ses contemporains ; le fait d'ailleurs qu'il connaissait des déistes devait être pour Pascal la preuve que les arguments classiques avaient une certaine valeur de persuasion. Le pari demande que la raison du libertin au point où il en est de son évolution, ne puisse rien déterminer, mais non l'humaine raison en tant que telle. Enfin le contexte : *Dieu* n'a ni *étendue ni bornes* ne vaut pas contre la connaissance de l'existence divine, mais seulement de son essence : on peut savoir qu'une chose existesans savoir ce qu'elle est.

naires ; cette méthode de reconstitution expérimentale, le jeune apologiste augustinien la reprend dans son *Apologie* et il s'efforce d'imaginer les réactions de ses libertins, tout comme il imaginait l'ascension des liqueurs dans des tubes qui n'avaient pas existé ; seulement l'enjeu est d'une autre sorte ; il s'agit d'âmes à sauver ; d'où les cris qu'il prête à la proie qu'il vise, d'où le tragique des expressions, qui sont à prendre à la lettre dans la bouche de la proie visée, cris qui ont aussi leur répercussion profonde dans le cœur de l'apôtre et qu'il pousse d'autant plus sincèrement qu'il ne peut conquérir les autres qu'au prix de sa sincérité. Le tragique de Pascal est celui pour ainsi dire d'un prêtre qui sait le prix du sang rédempteur : J'ai versé pour toi une goutte de mon sang.

***

Voici les quelques réflexions que nous ont suggérées les conférences de Royaumont ; elles n'ont pas la prétention de dirimer les débats ; il est possible que pour quelques-uns elles apporteront un point d'interrogation supplémentaire ; elles prouveront du moins l'intérêt que nous avons mis à les lire et qu'à l'instar de Pascal nous y avons mis notre cœur.

JULIEN-EYMARD D'ANGERS, O. F. M. Cap.

— J. W. YOLTON. **John Locke and the way of ideas.** Oxford University Press, 1956. In-8°, 235 p.

Dans cet ouvrage l'auteur veut tracer une route nouvelle. Jusqu'ici, dit-il, l'on a considéré l'essai de Locke sur l'intelligence humaine comme un jalon sur le chemin qui va de Descartes à Hume, Kant et Berkeley. Cette thèse est juste ; mais elle est insuffisante pour rendre compte de l'origine et du développement du système lockien. C'est dans l'ambiance religieuse de l'Angleterre à la fin du XVIIe siècle qu'il faut les chercher. La théorie des idées innées par exemple était liée à toute une apologétique. Avant 1688, R. Carpenter dans *The Conscionable Christian* (1623), J. Bullokar dans *An English Expositor*, d'autres encore soutenaient que l'homme venait au monde avec la loi divine imprimée dans son cœur, syndérèse qui servait de majeure à un syllogisme établissant dans sa conclusion les devoirs particuliers d'un chacun. Cet innéisme ne trouvait pas cependant que des approbateurs. H. More dans *An Antidote against atheism* (1653) et W. Charleton dans *The Darkness of Atheism dispelled* (1652) insistaient sur les divergences des croyances humaines d'où ils concluaient que seul était innée une potentialité, un pouvoir de connaître Dieu à partir des créatures. D'autres aggravaient cette concession dans un sens de plus en plus empirique, si bien que Locke dans sa critique suivait un chemin déjà tracé. Les objections qui lui furent faites, le furent cependant non d'un point de vue épistémologique, mais théologique. Il en fut de même en ce qui concerne le scepticisme, de même aussi pour la notion de substance, celle de matière pensante et pour le rôle des idées dans la connaissance religieuse. Partout l'attaque fut menée par des théologiens qui voyaient un danger pour le dogme dans les thèses soutenues par J. Locke. Ainsi pour nommer les principaux : E. Stillingfleet, J. Sergeant, S. Clarke et J. Witty. Cependant malgré les attaques, les idées de Locke pénètrent lentement les esprits

et ses adversaires en viennent à partager quelques-unes de ses conclusions. Aussi voit-on, malgré l'accusation de déisme portée contre eux, les ouvrages de Locke utilisés à des fins religieuses et cela vers la fin du XVIIe siècle.

Nous n'avons pu dans cette brève analyse épuiser toutes les richesses de l'ouvrage analysé. Nous nous contenterons seulement de souligner son importance pour l'histoire de la pensée. En coupant l'homme en deux, substance étendue d'un côté, substance pensante de l'autre, Descartes ouvrait la voie aux deux grands mouvements philosophiques l'empirisme d'une part et de l'autre l'idéalisme, mouvements qui aboutirent au sanglant échec que l'on sait et qui par réaction donnèrent naissance à l'existentialisme contemporain soit chrétien, soit athée. Quoiqu'il en soit, c'est toujours l'idée religieuse qui domine les recherches ; nul penseur ne peut la rejeter et ceux qui la rejettent, sont peut-être ceux qui la renforcent le plus, leur témoignage forcé s'avérant le plus douloureux et par suite le plus convaincant.

JULIEN-EYMARD D'ANGERS, O. F. M. Cap.

— G. BRUNET. **Le pari de Pascal**. Préface de J. MESNARD. Paris. Desclée de Brouver, 1956. In-12, 142 p.

Il est normal qu'après les travaux de MM. Tourneur et L. Lafuma sur les manuscrits et les copies des *Pensées* un érudit ait la tentation de se pencher sur le texte même du fragment le plus difficile d'interprétation, celui aussi que l'édition classique de L. Brunschwig a le moins respecté, nous voulons dire le *Pari* ; cette heureuse tentation M. G. Brunet ne l'a pas repoussée et nous devons l'en remercier. Il nous a ainsi donné une étude précieuse et que tous les pascalisans devront avoir sous la main.

Dans cette étude le lecteur trouvera d'abord un fac-similé photographique au clair de ce document difficile à déchiffrer ; dans cette transcription rien n'est omis, car l'auteur a pris soin de noter à côté de la partie normale les additions marginales, sans oublier les surcharges, les ratures et les corrections. Suit un commentaire on ne peut plus classique de ce texte ainsi établi dans son intégrité. Le commentateur étudie au préalable les rapports de ce fragment avec les autres pensées ; il est amené à cette première conclusion que Pascal eut vers 1656 l'intention d'écrire un discours sur l'immortalité de l'âme dont le pari aurait constituer une des maitresses pièces. Après cette vue générale il analyse paragraphe par paragraphe le manuscrit, notant les différences d'écriture, essayant même de deviner la position de l'écrivain, assise ou couchée, d'après la direction des lignes et l'élargissement des marges. La vie fiévreuse de Pascal se déroule ainsi sous nos yeux dans une minutieuse reconstitution. Nous voyons évoqués telle nuit d'insomnie où l'apologiste note à coups de plumes rageurs ses réactions mystiques contre sa propre pensée jugée trop rationnelle, ou encore telle conversation où ses amis libertins, un Miton surtout, lui exposèrent leurs objections contre un argument mathématique qui engageait leur vie toute entière dans un sens qu'ils ne voulaient à aucun prix. Bref, de nombreuses considérations, pas toujours très claires, ont pour but surtout de nous montrer Pascal

en plein travail de composition, avec son tempérament passionné qui ne se permet aucun repos.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans tous ses développements. Nous nous contenterons de donner ses conclusions : « Le *Pari* de Pascal est une sorte de nébuleuse où l'on discerne plusieurs courants d'idées et qui a passé par plusieurs étapes » ; et ces étapes, les voici : 1°) un projet de réfutation de la preuve de l'existence de Dieu ; 2°) un dialogue sur l'immortalité de l'âme et qui inclut l'argument du pari ; 3°) un autre dialogue de Pascal avec lui-même, de son cœur et de sa raison, une sorte de journal intime ; 4°) enfin une esquisse d'une véritable apologie, dont les titres de chapitre auraient été la raison, la coutume, l'inspiration, la perpétuité. Plusieurs recoupements invitent à fixer l'année 1656 comme celle où le pari aurait été composé. Pour finir, M. G. Brunet signale ce qu'il appelle les équivoques du pari. Pour lui, Pascal serait passé continuellement du plan mathématique au plan moral, en sorte que son vocaculaire présenterait un double sens ; en somme voulant prêter son concours au moraliste, le géomètre se serait mêlé d'une affaire qui ne le regardait pas.

Qu'il nous soit permis, au terme de cette recension que nous aurions voulu entièrement élogieuse, de formuler un regret. L'auteur a eu le tort, selon nous, d'employer une méthode uniquement philologique et de négliger de rétablir par une étude historique le climat apologétique du XVIIe siècle. Ses conclusions se trouvent pour autant infirmées.

L'auteur croit que Pascal a eu tout d'abord le projet de réfuter la preuve ontologique de l'existence de Dieu. Nous croyons comme lui et cela contre M. J. Orcibal et Mlle J. Russier (*Pascal. L'homme et l'œuvre*, pp. 164-165, 227), que nous devons interpréter dans ce sens les passages si difficiles du fragment : « Nous ne connaissons ni l'existence, ni la nature de Dieu ». Mais nous notons en plus que l'auteur de l'*Apologie*, qui avait plus peur du déisme que de l'athéisme, se devait de réfuter Descartes. Il pouvait négliger les arguments scolastiques en disant qu'ils sont trop impliqués et qu'on les oublie sitôt qu'ils sont formulés ; il pouvait négliger les arguments des ficinisants à la manière d'Yves de Paris, qui prêtant une sensibilité au monde de la matière confondaient les ordres ; mais l'argument de Descartes donnait une trop forte assise aux libres penseurs qui croyant en la divinité refusaient de se livrer à une enquête plus serrée sur la misère humaine et risquaient de s'en tenir au stoïcisme d'Epictète. Pascal en cela suivait A. Arnauld qui lui aussi dans son traité *De la nécessité de la Foi en J. C.*, attaque les stoiciens et qui dans les *Quatrièmes objections* n'admet pas que l'on puisse passer du contenu de l'idée à l'existence de ce contenu. Ces remarques éclairent singulièrement du seul point de vue apologétique la déclaration quasi agnostique de Pascal au début du pari, sans qu'il soit nécessaire d'imaginer un traité où serait réfutée la preuve ontologique de l'existence de Dieu.

Il en est de même pour le Discours que l'auteur imagine sur l'immortalité de l'âme ; nous aussi, nous croyons que dans le pari Pascal est parti de cette thèse ; mais ce n'est pas le seul argument pascalien que l'on retrouve dans les ouvrages si nombreux, qui tendaient alors à prouver que l'âme ne meurt pas avec le corps ; le sentiment, le désir infini du bonheur, la place de l'homme dans le monde sont

arguments qui se retrouvent avec des consonnances et un contexte différents sans doute, mais analogues dans leur substance et chez Pascal et chez ses contemporains. Tout se passe comme si Pascal les connaissait et les transposait, conduisant par eux non pas jusqu'à l'âme immortelle, mais jusqu'à la soumission au Dieu des Saintes Ecritures. C'est donc somme toute la première partie de l'*Apologie* qu'il faudrait insérer toute entière dans cet hypothétique Discours sur l'immortalité.

Enfin l'auteur oublie dans son analyse que Pascal est augustinien et qu'il existe au XVIIe siècle une abondante apologétique augustinienne. Or, le propre de cet apologétique est de demander au libertin un acte de Foi préalable au nom de l'autorité du témoignage ; Pascal devrait donc procéder de la sorte à la manière d'un Jean Boucher ou d'un Desmarets de Saint-Sorlin ; mais il ne le peut car dans cette science positive qu'est celle de l'homme le recours à l'autorité n'a pas de place ; il lui faut donc trouver autre chose et l'argument du pari alors à la mode lui fournit ce moyen d'abaisser l'humaine intelligence, de lui faire reconnaître ses limites, de la soumettre aux exigences légitimes de la machine, de la coutume en ouvrant par l'humilité le cœur aux inspirations divines. On comprend dès lors l'importance que revêtait aux yeux de Pascal un tel argument, qu'au lieu de le mettre dans ses liasses il l'ait gardé continuellement sur soi pour le soumettre sans cesse à une continuelle révision, qu'il l'ait retouché au cours des nuits sans sommeil, qu'il ait noté avec grand soin les objections que les libertins pouvaient faire. Ce que l'auteur appelle les équivoque du pari s'expliquent par le fait même ; puis qu'il s'agit de faire passer le libertin de l'ordre de la matière et de l'ordre de l'esprit à celui de la charité avec le concours de la grâce, il est normal que le langage chevauche sur les deux plans. Notons enfin que les fragments sur la règle qui annoncent le pari, se rencontrent dans la liasse *Commencement* qui selon M. L. Lafuma forment la plaque tournante de l'*Apologie* où le pari par suite prend logiquement sa place avec la critique de Saint Augustin et nous pourrons conclure que l'auteur a négligé l'essentiel, c'est-à-dire Pascal vivant.

Ces critiques, pour valable qu'elles soient, n'empêchent nullement le travail de M. G. Brunet d'être un travail de réelle valeur. Nous souhaitons seulement qu'il soit revisé pour une mise au point.

JULIEN-EYMARD D'ANGERS, O. F. M. Cap.

— André ROBINET. **Malebranche et Leibniz.** Relations personnelles, présentées avec les textes complets des auteurs et de leurs correspondants, revus, corrigés et inédits. (J. Vrin, Bibliothèque des textes philosophiques, 1956. In-8, 528 p.).

Ce livre est appelé à rendre de nombreux services à ceux qui s'intéressent aux deux auteurs étudiés, et aussi à ceux qui sont curieux des rapports humains, sur le plan philosophique. Il s'agit ici de relations qui ont duré une quarantaine d'années et qui nous montrent les deux auteurs constituant leur système, chacun prenant connaissance de celui de l'autre, et tout cela mêlé aux polémiques d'idées de l'époque. Ce sont deux auteurs que l'on sent revivre : ils sont bien situés dans

leur temps, à la fois temps individuel, tel que chacun l'a vécu, et temps social, qui a accompagné chacun d'eux.

Publié dans la « Bibliothèque des textes philosophiques », ce livre nous offre d'abord des textes. Ceux-ci sont très précieux. Il y a, bien entendu, la correspondance échangée entre Leibniz et Malebranche. Mais elle est peu nombreuse. On nous donne surtout les textes qui, dans la production leibnizienne, concernent Malebranche. Les recherches effectuées par M. Robinet à Hanovre lui ont permis de trouver bon nombre de textes inédits. Des tables copieuses et précises permettent de retrouver facilement le document dont on peut avoir besoin.

L'autre intérêt de ce livre est de nous permettre de suivre pas à pas les « relations personnelles, abondantes, suivies et sincères » des deux auteurs. En attendant que M. Robinet nous donne l'étude complémentaire sur les relations entre les systèmes, il nous invite à prendre contact avec les êtres. Mais d'abord comment se voyaient-ils ? Malebranche voit en Leibniz un mathématicien de génie, un physicien harcelant et pesant, un philosophe sans attrait, une âme à convertir. Leibniz voit en Malebranche un métaphysicien intuitif sans poids logique, un puriste de style, un polémiste qui perd son temps à discuter sans définition ni méthode, un mystique qui s'arme d'une philosophie intéressante ». C'est en onze étapes que l'on suit l'histoire de cette amitié. Mais c'est une amitié qui est une amitié philosophique, c'est-à-dire qu'à travers son correspondant chacun cherchait la vérité. Ils se sont connus trop tard, pourtant, note M. Robinet, pour qu'une véritable influence de l'un sur l'autre en résulte. Mais si le vrai dialogue n'a pas eu lieu, les conversations que nous avons n'en sont pas moins profitables. On se rend compte que Leibniz a connu toute l'œuvre de Malebranche, qu'il s'est plus ou moins inspiré de quatre de ses livres, tandis que Malebranche a été influencé par Leibniz en physique et en mathématiques. Le contact a donc bien pu s'établir, alors que pourtant tout semblait opposer l'Oratorien et le Bibliothécaire de Hanovre.

Michel ADAM.

— B. A. VAN KLEEF. **Schuilnamen naamvormen en naamletters aangenomen door schrijvers meest voorkomende in de geschiedenis der Gallikaanse en Hollandse Kerk**. S. l., De Oud-Katholieke Pers, 1955, in-12.

Le doyen du chapitre métropolitain de l'Eglise vieille-catholique d'Utrecht présente aujourd'hui une nouvelle édition très enrichie, de l'ouvrage publié en 1889 par J. A. van Beek. On y trouve, disposée sous forme de lexique, la liste des noms d'emprunt utilisés aux dix-septième et dix-huitième siècles, par les jansénistes français et hollandais. M. van Kleef y consigne le résultat d'une vaste enquête méthodiquement menée dans les collections d'imprimés et de manuscrits du fonds d'Amersfoort. Tel quel, l'ouvrage est, par sa disposition et son format, d'un usage commode ; il est en même temps beaucoup plus complet que les dictionnaires du même type qui l'ont précédé, ceux de Baillet ou de van Doorninck par exemple. Il n'épuise pas pour autant le problème des noms d'emprunt et omet certains d'entre

eux, consignés cependant dans les archives d'Amersfoort. Ainsi, cités au hasard : d'Irim ou le Capitaine (dom Anselme de Bavay, abbé de Beaupré), le sous-lieutenant (dom Etienne d'Hablainville, sous-prieur de Beaupré), dom Delpoz (Quesnel), les Nègres (les jésuites), etc...

Il eut été utile par ailleurs de rappeler les noms de guerre — en distinguant les vrais et les supposés — énumérés dans la *Causa Quesnelliana.*

Malgré ces lacunes de détail, l'opuscule de B. A. van Kleef constitue un utile instrument de travail qui facilitera grandement aux chercheurs la lecture des textes jansénistes.

René TAVENEAUX.

— Marquis de LORDAT. **Le château de la Tour** (notice historique). Préface de René Picard du Page. Edouard Aubanel, Avignon, 1957, 1 vol., 56 pp. gr. in-8°.

Retrouver l'histoire de son pays dans les pierres de sa maison requiert la « science et la conscience » qui, comme le remarque dans la préface, M. Picnard du Page « vont de pair avec la courtoisie » de l'auteur. Les pages de ce travail consacrées à l'évocation précise des troubles locaux survenus avant la Paix d'Alès, et après la révocation de l'Edit de Nantes (pp. 16-17) retiendront l'attention, ainsi que l'histoire peu banale de la cheminée commandée par Henri, deuxième duc de Montmorency vers 1630-1631, pour la Salle des Etats du Languedoc au château de Baucaire et transférée à La Tour par l'arrière-grand-père de l'auteur en 1865. Cette œuvre monumentale comporte un buste qui doit être la dernière effigie de la célèbre victime de Richelieu. On trouvera parmi les quatre hors-texte qui ornent cet opuscule, la reproduction d'une lettre autographe de Montmorency conservée à La Tour, et une vue de la Salle Montmorency avec sa cheminée. Souhaitons que l'Auteur cède aux instances de son préfacier et nous donne bientôt une histoire plus détaillée de sa demeure et des trésors qu'elle récèle.

Jean DUBU.

— Winston S. CHURCHILL. **A history of the English-speaking peoples.** Vol. 2, **The new world.** Londres, Cassell and Co., 1956, 1 vol. XI, 344 pp. gr. in-8°.

Le titre général de l'ouvrage est explicite : l'auteur, dont on n'ignore pas l'ascendance américaine par sa mère, s'est donné pour tâche de rassembler les histoires de toutes ces nations qui sont nées dans presque toutes les parties du monde après des siècles d'efforts et de luttes avec et contre la Grande-Bretagne : elles ont conservé un lien puissant, la communauté linguistique. Le XVIIe siècle, c'est la lutte intime des deux royaumes réunis sous le sceptre des Stuarts, ces élégants chimériques : les divers aspects des rivalités de classes, masqués parfois comme il arrive dans le destin des sociétés, sous des idéologies les plus curieuses, sont ici narrés d'une plume alerte, vigoureuse, où passe l'écho de la merveilleuse réthorique de l'ancien Premier Ministre, et de son maître Carlyle. Ses pages sur Cromwell, si cruellement vraies parfois, laissent percer l'admiration de l'homme pour « la politique

qui s'est faite ». Cet ouvrage était presque entièrement écrit en 1939, et l'auteur ne s'est pas refusé la satisfaction, qui en est une aussi pour ses lecteurs, de nous indiquer les développements qui étaient déjà composés à cette époque. On ne peut, alors, qu'on ne reprenne les phrases sévères de Valéry sur l'histoire pour leur apporter au moins cette modification : produit dangereux pour les peuples, soit ! mais non pour les hommes d'état. Si l'efficace est une des lois de la politique, l'homme était prêt ; inversement, la leçon de ce livre réside moins dans un exposé de faits nouveaux que dans la sûreté des intuitions et la manière dont le passé est « senti ». Attitude toute concrète, qui ne refuse pas pour le détail et la sûreté de l'information le secours des ouvrages les plus éprouvés, ceci nous vaut un document qu'on ne saurait négliger pour comprendre non seulement ce siècle — à coup sûr le plus complexe de l'histoire du Royaume-Uni — mais toute l'histoire d'un ensemble de nations.

J. D.

Comte KALNEIN. **Das Kurfürstliche Schloss Clemensruhe in Poppelsdorf.** 1956. (Ed. Schwann à Dusseldorf).

L'ouvrage du comte Kalnein sur Poppelsdorf est un livre extrêmement suggestif et riche en aperçus nouveaux sur l'architecture du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Le château de Poppelsdorf à Bonn est une résidence de l'électeur de Cologne, Joseph-Clément. Sa fidélité à la politique de Louis XIV l'avait amené à s'éloigner de ses états, en 1704. Il ne put rentrer dans sa résidence de Bonn qu'en 1715. Dans son exil, il résida d'abord pendant quatre ans à Lille, puis à Valenciennes. En 1707, il reçut la prêtrise, puis fut sacré évêque par Fénelon. De Lille ou de Valenciennes il fit quelques séjours à Versailles et à Paris, où sa qualité de frère de la Dauphine lui créait de nombreux liens avec la famille royale. On le vit à Versailles, en Octobre 1706, où il eut le privilège d'être guidé dans les jardins par Mansart ; il revint en février 1711, en mars 1713, en novembre 1714 et en janvier 1715. Dans ces séjours assez rapides, il put moins étudier à fond la valeur des créations royales, qu'apprécier la vie que la Cour y menait.

Dès son retour à Bonn en 1715, il voulut reconstruire ses palais et le 1er septembre de la même année, il posait la première pierre du château de Poppelsdorf, résidence plus intime que le palais électoral.

L'ouvrage du comte Kalnein raconte en détail les vicissitudes de la construction de ce château. De Paris, l'illustre architecte Robert de Cote donnait des directives et des plans ; il apparaît donc comme responsable des bâtiments faits pour l'électeur.

Le comte Kalnein utilise avec perspicacité tous les documents qui permettent de suivre le progrès de la construction : correspondance de l'électeur avec l'architecte, dessins, comptes. La partie historique de l'ouvrage ne laisse rien dans l'ombre.

Le plan est ce que Poppelsdorf offre de plus original : un bâtiment carré à l'extérieur, mais, à l'intérieur, on a la surprise de trouver une cour ronde entourée d'une galerie couverte. Ce plan est dû incontestablement à Robert de Cotte. Si l'électeur a été amené à modifier souvent,

pour des raisons diverses, les projets de son architecte, il n'en a pas discuté l'idée générale qui entrait dans ses vues.

A propos de ce plan, une doctrine très nette s'était fait jour dans l'histoire de l'art, particulièrement en France. Dans un ouvrage tout récent (l'Architecture française en Allemagne au XVIIIe siècle, 1956, p. 139), M. Pierre du Colombier l'a résumée et la prend à son compte : Poppelsdorf, pour lui, dérive de Marly et de la villa Rotonda de Palladio. Une objection vient aussitôt à l'esprit : à la villa Rotonda et à Marly, on a, au centre, un salon, tandis qu'à Poppelsdorf, on trouve une cour à ciel ouvert. Mais, pour M. du Colombier et ses prédécesseurs, cette cour serait assimilable à une véritable salle de fêtes.

Le comte Kalnein n'accepte pas cette théorie ; il fait valoir fort justement qu'on ne peut pas comparer un bâtiment centré sur une salle fermée avec un bâtiment qui s'ordonne autour d'une cour. S'il y a une salle centrale, comme à la Rotonde et à Marly, chaque partie est en rapport avec cette salle ; l'ensemble est fortement rassemblé autour de cette espace clos.

Dans le cas, au contraire, d'un bâtiment avec cour, ce que l'on trouve dans chaque aile n'a pas de rapport aussi étroit avec la partie centrale. Le sentiment d'ensemble est tout différent et beaucoup plus dispersé. Le comte Kalnein insiste avec vigueur sur ce point et n'admet donc pas que Robert de Cotte ait pu s'inspirer pour Poppelsdorf, de Marly, ni même de la villa Rotonda.

Il est amené à rechercher une autre filiation. Il remarque que les bâtiments à cour ronde étaient un thème bien connu : il rappelle le plan qu'en 1704 Nicodème Tessin avait donné pour le Louvre ; remontant plus haut, il retrouve ce même plan chez Du Cerceau qui s'était certainement inspiré des théoriciens italiens, Serlio et Perruzzi chez qui l'on trouve de nombreux plans d'édifice avec des cours rondes. Perruzzi d'ailleurs avait dû s'inspirer de l'antiquité : il avait, en effet, utilisé dans un de ses palais romains une cour ronde des thermes d'Agrippa.

C'est à cette tradition issue de Peruzzi que se rattache un édifice bien connu, qui, s'il n'offre pas de rapports directs avec Poppelsdorf, montre un plan du même genre : le Palais construit pour Charles Quint à Grenade en 1527. La forme ronde de la cour dans ce bâtiment n'était pas seulement un raffinement d'architecte ; elle permettait de transformer l'édifice en arène pour les courses de taureaux.

Robert de Cotte, donc, se serait inspiré de Du Cerceau, de Serlio et de Peruzzi. Nous croyons que le comte Kalnein a eu tout à fait raison d'établir cette filiation ; et nous pensons pouvoir apporter quelques éléments qui permettent de confirmer et de compléter sa démonstration.

En effet, parmi les théoriciens italiens, le comte Kalnein a omis de citer Scamozzi. Or, celui-ci a donné un exemple fort curieux de cour ronde dans le livre 3, chapitre 12 de son traité d'architecture, paru en 1615, où il essaie de reconstituer la ville du Laurentin dont Pline le Jeune donne une description dans ses lettres ; conformément au texte de Pline, Scamozzi montre une cour ronde entourée d'une galerie devant une grande cour rectangulaire, au centre de bâtiments plus importants. Dans le plan de Scamozzi, on retrouve juxtaposés

les deux éléments qui, emboités l'un dans l'autre, donneraient Poppelsdorf : cour ronde et bâtiments à l'extérieur rectangulaires.

Nous nous rapprocherons singulièrement de Robert de Cotte, en constatant qu'en 1699, Félibien des Avaux publiait un ouvrage fort intéressant sur les maisons de campagne de Pline, où il discutait la reconstitution de Scamozzi. Il en propose une autre, où la cour ronde entourée comme à Poppelsdorf d'une galerie, se trouve, non pas au centre du bâtiment rectangulaire, mais au centre d'un des côtés de ce bâtiment : ce n'est pas encore tout à fait le château de l'électeur, mais il suffirait de pousser un peu cette cour, sur le plan, pour retrouver Poppelsdorf.

Or, Robert de Cotte connaissait certainement l'ouvrage de Félibien. Ce dernier était historiographe du Roy et de ses bâtiments, secrétaire de l'académie d'Architecture, dont, bien entendu, Robert de Cotte faisait partie. Il ne pouvait pas ignorer les recherches de Félibien, ni les plans de son ouvrage comportant des cours rondes.

Par Félibien et Scamozzi, nous rejoignons aussi les théoriciens de la Renaissance s'inspirant de l'antiquité. Nous retrouvons donc par une autre voie la même origine que le comte Kalnein assigne à la cour ronde de Poppelsdorf.

Peut-être une autre vue a-t-elle inspiré l'électeur pour le choix de cette cour ronde ; dans un coin de ses jardins de Poppelsdorf, il voulait avoir un endroit pour faire « combattre les bêtes féroces ». Bien qu'il ne le précise pas, on peut se demander si la cour intérieure du château n'aurait pas été destinée au même usage et si dans ce cas, la cour ronde de Poppelsdorf n'aurait pas eu la même raison d'être que la cour ronde de Grenade deux siècles auparavant.

Nous sommes, on le voit, bien loin de Marly et de Versailles. Si l'électeur chercha à s'inspirer de la vie de Cour du Grand roi, si certaines formes d'art qu'il avait pu voir en France le séduisaient, comme les grotesques d'Audran, il n'en gardait pas moins sa personnalité et savait, quand il le fallait, s'affranchir des modèles et des idées françaises. On le vit bien lorsqu'il s'agit de la chapelle de Poppelsdorf. Le comte Kalnein a reproduit la curieuse lettre qu'a envoyé à ce propos l'électeur à Robert de Cotte : l'architecte avait prévu une chapelle où l'autel aurait été placé, suivant la coutume, dans une abside semi-circulaire. Tout en louant son projet, l'électeur imagina quelque chose de tout différent, où la chapelle, destinée à une confrérie de fleuriste, comportait en son centre un étrange autel qui serait une « espèce de jardin » et où seraient glorifiés des saints qui symboliseraient les saisons. L'électeur n'avait rien pu voir de tel en France, et ses inventions ingénieuses et fleuries devançaient, dans ce château où Robert de Cotte avait ranimé un plan de la Renaissance, les plus exquises créations de la rocaille allemande.

Ce ne sont là que quelques indications, quelques suggestions recueillies en lisant l'étude savante et neuve du comte Kalnein. On ne peut trop recommander cet ouvrage objectif et sans préjugés à ceux qu'intéressent les rapports artistiques de la France et de l'Allemagne.

J. Vanuxem.

BIBLIOGRAPHIE 1956

(Suite)

Nos lecteurs trouveront ici les derniers compléments à la Bibliographie 1956 *parue dans le précédent Bulletin* (nº 35). *Sans doute ne sont-ils pas aussi complets que nous aurions pu le souhaiter, en particulier pour les thèses et ouvrages étrangers qui ne parviennent qu'avec beaucoup de retard : sur ce point la bibliographie trimestrielle publiée par la* Revue d'Histoire littéraire de la France *nous a été d'un précieux secours. Enfin nous avons pu consulter sur épreuves, grâce à l'amabilité de Mlle Albert, la* **Bibliographie annuelle de l'Histoire de France du Ve siècle à 1939** (1). *Nos lecteurs pourront trouver dans cet excellent instrument de travail d'un maniement très aisé grâce à son double index (matières et auteurs) de nombreuses indications qui, sur certains points, compléteront notre propre bibliographie.*

Le numéro 38 *qui paraitra au début de* 1958 *comportera une grande partie de la bibliographie de l'année* 1957 : *comme nous l'avons précédemment annoncé, la présentation sera modifiée ; les appréciations critiques remplaceront de simples énumérations.*

I. - *Les nouvelles perspectives du XVIIe siècle*

1) Diplômes d'Études supérieures d'histoire.

Nous indiquons les diplômes d'études supérieures d'histoire soutenus à Paris et dans les facultés de Province concernant le XVIIe siècle. Ces mémoires sont dactylographiés et restent la propriété de leurs auteurs. Nos lecteurs qui seraient intéressés par ces travaux et qui voudraient en avoir connaissance doivent entrer en rapport direct avec les auteurs des diplômes.

Faculté d'Aix.

Mlle GALL. *Histoire d'Auriol des origines à* 1789.

Faculté de Bordeaux.

Mlle BERTRAND. *La pêche française à la morue dans le golfe du Saint-Laurent sous l'Ancien Régime d'après les récits contemporains.*

Faculté de Caen.

M. LE ROY. *La confrérie de charité Saint-Michel de Vauxcelles du XVe au XVIIe siècle.*

(1) Paris, Editions du Centre National de la Recherche scientifique.

M. LETELLIER. *La congrégation de la Providence de Lisieux des origines à* 1790.

Faculté de Clermont-Ferrand.

M. ROSSIGNOL. *La ville et le chapitre d'Herment* (*Puy-de-Dôme*) *du XIII*e *au XVIII*e *siècle.*

Mlle LAURENT. *Pierre Valentin Faydit* (1644-1709) (*oratorien de Riom qui a été melé aux mouvements religieux de son temps et connu comme réfutateur de Spinoza*).

Faculté de Paris.

M. BENICHI. *Le duel et le blasphème à Paris au temps de Louis XIII.*

Me BENZIMRA. *Un janséniste : l'abbé Pucelle* (1655-1745).

M. BOISSIERE. *Le pauvre à Paris au milieu du XVII*e *siècle.*

Mlle BUISSON. *La remontrance du Parlement de Paris pendant la Fronde.*

M. LABATUT. *La situation sociale du quartier du Palais pendant la Fronde Parlementaire* (1648-1649).

Mlle LANCRE. *La paroisse de Saint-Nicolas du Chardonnet* (1610-1650). Etude de sociologie religieuse.

M. LARQUIE. *L'Espagne et l'opinion française de* 1643 *à* 1660.

Mlle DE RAULIN. *Madame Fouquet et les œuvres de charité au XVII*e *siècle.*

Faculté de Strasbourg.

M. DROUOT. *Thann à l'époque Mazarine* (1658-1789). Histoire politique et administrative.

2) **Ouvrages.**

F. DE DAINVILLE. *Cartes anciennes de l'Eglise de France. Historique. Répertoire.* (Paris, Vrin, 1956. 324 pp., 16 pl. cartes), (un compte rendu sera publié dans le prochain numéro).

MOLS (Roger). *Introduction à la démographie historique des villes d'Europe du XIV*e *au XVIII*e. (Gembloux, Ed. Ducoulot, 3 volumes, XXX-338 pp. 1954, 558 pp. 1955, LXXX-354 pp. 1956).

3) **Principaux articles de revue.**

DAVIN (Emmanuel). *Midships d'autrefois* (*XVII*e *et XVIII*e *s*). (Revue maritime, 1956, no 124).

DES CILLEULS (J.). *Les aumoniers aux armées de l'Ancien Régime.* (Revue historique de l'armée 1956, no 3).

ERLANGER (Ph.). *Henri IV faillit être sauvé.* (Revue de Paris, 1956, no 11).

GHESHIN (J.). *L'action des Parlements contre les « mésalliances » aux XVII*e *et XVIII*e. (Revue d'Histoire du Droit, 1956, nos 1 et 2).

IRISSOU (L.). *Notes sur les prix des principales denrées à Montpellier de 1574 à 1674* (XVIIe et XVIIIe Congrès Fédération historique Languedoc Méditerranéen et du Roussillon, 1956, pp. 125, 131).

LÉON (P.). *La crise de l'économie française à la fin du règne de Louis XIV.* (Information historique, 1956, nº 4).

MASPETIOL (R.). *Le droit public de l'agriculture au XVIIe : J. Domat.* (Compte-rendu de l'Académie d'Agriculture de France, 1956).

THUILLIER (G.). *Maximes d'Etat du Cardinal de Richelieu.* (Revue administrative, 1956, nº 53).

THUILLIER (G.). *Morale et politique chez Descartes.* (Revue administrative, 1956, nº 54).

VAULTIER (R.). *Espionnage et contre-espionnage au temps de Louis XIV.* (Revue historique de l'Armée, 1956, nº 3).

II. - *Beaux-Arts* (1)

Le compte-rendu critique des principaux ouvrages, catalogues et recueils de documents a paru dans le précédent numéro.

La présente recension porte sur les **articles de revue.** Elle ne prétend nullement être exhaustive : pour la France, nous nous attachons particulièrement aux documents nouveaux apparus au cours de l'année ; dans l'immense bibliographie qui concerne les artistes étrangers du XVIIe siècle, nous choisissons les références qui peuvent éclairer les origines ou l'évolution de l'art français.

I. — FRANCE.

PEINTURE.

La moisson n'est pas abondante. Pour le grand courant romain-parisien, on ne retrouve guère que les noms connus :

POUSSIN (2).

SAUERLAENDER (Willibald). *Die Jahrzeiten, cin Beitrag zur allegorischen Landschaft beim späten Poussin.* (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Band VII, Münich, pp. 169-184).

Importante étude sur les quatre *Saisons* du Louvre et leur représentation symbolique.

---

(1) *Bibliographie critique due à M. Jacques THUILLIER.*

(2) Signalons sur Poussin un ouvrage qui aurait dû figurer dans nos précédentes recensions : R. S. LICHT : *Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin.* (Bâle-Stuttgart, Verlag Birkhäuser, 1955, 207 p., 16 pl.

VERMEULE (Cornelius-C). *The Dal Pozzo - Albani Drawings of classical antiquities, notes on their content and arrangement.* (The Art Bulletin, mars 1956, pp. 31-46).

Concerne en même temps que Poussin toute la grande peinture française, puisque les albums du Cavalier del Pozzo, dont on nous promet enfin la publication, furent l'école de la plupart des artistes français à Rome.

BARDON (H.). *A propos d'un dessin de Nicolas Poussin.* (Latomus, Bruxelles, 1956, t. 15, fasc. I, pp. 83-85).

Rapprochement entre le *Mars et Vénus* de Chantilly et un poème latin, qui donne une très intéressante indication sur les sources d'inspiration du Poussin, jusqu'ici rarement étudiées.

CLAUDE GELLÉE.

Signalons qu'un paysage signé est passé dans le commerce londonien : on en trouvera la reproduction dans le *Burlington Magazine*, suppl. juin 1956, pl. 3.

SIMON VOUET.

VALLERY-RADOT (Jean). *Six dessins de Simon Vouet du recueil Cholmondeley.* (Bull. de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 26-31 (1955).

Reproduction et identification de quelques dessins appartenant aux deux admirables volumes légués au Louvre par Joseph Vitta en 1939.

GRASSI (Luigi). *Aggiunta al catalogo di Simon Vouet.* (Paragone, novembre 1956, pp. 54-58).

Publication et attribution à Simon Vouet d'une *Joueuse de guitare* appartenant à la collection Patrizi (Rome). L'œuvre est certainement liée à la production romaine de Vouet ; pour notre part, nous croyons douteuse son attribution à Simon lui-même, et songeons à un artiste de son entourage, probablement français.

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE.

GAUDIBERT (Pierre). *Philippe de Champaigne. Portrait de magistrat récemment identifié.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp.42-45) (1955).

Portrait de Germain Piètre (1654), fragment de l'un des trois grands portraits collectifs du Corps de la Ville exécutés par Champaigne.

DORIVAL (Bernard). *Recherches sur l'Iconographie de Pascal : le prétendu portrait de Philippe de Champaigne.* (Revue des Arts, 1956, nº 3, pp. 167-178, et nº 4, pp. 231-237).

A propos du tableau identifié comme portrait de Pascal par M. Ulysse Moussalli (nº 60 de l'Exposition Philippe de Champaigne, à l'Orangerie, 1952).

— Une *Madeleine pénitente* est passée en vente chez Sotheby le 4 juillet 1956 ; on en trouvera la reproduction dans le *Burlington Magazine*, juin 1956.

LE NAIN.

L'intérêt est resté fixé sur l'étonnant *Bacchus et Ariane* révélé l'année précédente par la Galerie Heim, à Paris ; citons :

VOSS (Hermann). *Louis Le Nain as Painter of Mythological and Religious Subjects.* (Burlington Magazine, août 1956, pp. 278-279).

BLOCH (Vitale). *Bacchus and Ariadne by Louis Le Nain.* (Art Quarterly, 1956, vol. 19, nº 3, pp. 263-269).

BOURDON.

Un portrait d'homme est passé dans le commerce sous le nom de Bourdon, et a été reproduit dans le *Burlington Magazine*, suppl. de décembre, pl. 6 ; nous le croyons fort douteux, mais il n'est pas impossible que l'œuvre soit d'une main française.

FRANCISQUE MILLET.

Un paysage intéressant passé à Londres chez Agnew, a été reproduit dans le *Burlington Magazine*, mai 1956.

COTELLE.

JEAN (Emile). *Jean Cotelle le Jeune, peintre du roi.* (Bulletin Historique de Villiers-sur-Marne, 1956, nº 14, pp. 11-17).

POERSON.

LEJEAUX (Jeanne). *Charles-Francois Poerson, peintre* (1653-1725). (Annales de l'Est, Nancy, 1956, année 7, nº 3, pp. 71-85).

BAUGIN.

FARE (Michel). *Baugin peintre de natures mortes.* (Bull. de la Société d'Histoire de l'art français, 1956, pp. 15-26) (1955).

Etude capitale sur le peintre. Elle développe brillamment la thèse de l'identité entre Baugin peintre de natures mortes et Lubin Baugin, peintre religieux. Elle apporte de nombreux documents inédits et présente la belle *Vierge avec l'Enfant et Saint Jean* de la collection Northumberland, signée de Lubin.

MOILLON.

WILHELM (Jacques). *Louise Moillon.* (L'Œil, nº 21, septembre 1956, pp. 6-13, 20 reproductions, dont une planche en couleurs).

Très important article, et tel qu'on en souhaiterait pour chacun des petits artistes de ce temps. Il offre l'essentiel de ce qui est connu sur le peintre, et les dix-neuf tableaux identifiés à ce jour sont reproduits, la *Collation* conservée au Château de Wideville présentée pour la première fois. Auteur de natures mortes d'une subtilité et d'une probité comparables à celles des meilleurs flamands, mais prisonnière d'une formule assez monotone dans la série de ses *Corbeilles de fruits*, Louise Moillon apparaît, avec la *Marchande* du Louvre et cette *Collation* de Wideville, capable

de compositions décoratives plus ambitieuses. La mise au point de M. Jacques Wilhelm ouvre ainsi le champ à la découverte et marque une phase nouvelle dans notre connaissance de l'artiste.

***

Pour les grands centres provinciaux, la récolte n'est pas négligeable ; mais on retrouve les écoles déjà mises en valeur et le nom des érudits connus, sans que leurs brillantes et fructueuses recherches semblent susciter l'émulation dans les autres provinces.

LORRAINE.

PARISET (François-Georges). *Jacques de Bellange. Origines artistiques et évolution.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 96-109 (1955).

L'une des plus importantes études que nous possédions sur l'artiste. Présentation d'une série de dessins retrouvés dans les divers musées d'Europe et remarques sur l'évolution possible de son art.

PRASSE (Leona-E.). *Two etchings by Jacques Bellange.* (Bulletin of the Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, 1956, nº 8, pp. 182-186).

PARISET (François-Georges). *Les Amazones de Claude Deruet.* (Le Pays Lorrain, 1956, nº 3, pp. 97-114).

EISENDRATH (William-N.). *Young man with a pipe by Georges de la Tour.* (Bulletin of the City Art Museum of Saint-Louis, 1956, vol. 41, nº 3, pp. 30-36).

CORDONNIER (Paul). *Le peintre lorrain La Tour.* (Chercheurs et curieux, Paris, 1956, nº 59, p. 11 ; voir également nº 58, p. 51).

MAROIS (Pierre). *Georges de La Tour ou le vide spirituel.* (La Vie intellectuelle, 1956, nº 12, pp. 154-159).

— Un *Garçon à la lanterne* attribué à Leclerc, et qu'il est de toute façon intéressant de rapprocher de la production lorraine, a été reproduit dans le *Burlington Magazine* (janvier 1956).

Nous ne rattachons guère que pour mémoire à l'école lorraine le fameux Monsù Desiderio, dont nous savons désormais qu'il est bien natif de Metz, mais quitta tout jeune la France ; sur lui ont paru :

CAUSA (Raffaello). *Francesco Nomé detto Monsù Desiderio.* (Paragone, mars 1956, pp. 30-46).

Etude capitale et qui résoud enfin l'énigme à l'aide de documents et de signatures ; nous nous retrouvons en présence de trois peintres distincts, dont François-Didier Nomé, l'auteur des architectures fantastiques, et Didier Barra, l'auteur des vues panoramiques, tous deux natifs de Metz et tous deux ayant travaillé en Italie du sud.

SLUYS (Dr. F). *Monsù Desiderio, peintre de l'irréel.* (La Vie médicale, Noël 1956).

— Un *Martyre d'une Sainte* a été reproduit dans le *Burlington Magazine.* (Supplément de décembre 1956).

LANGRES.

RONOT (Henri). *Les dessins des peintres langrois Tassel récemment identifiés.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 86-95) (1955).

Importante mise au point sur les dessins retrouvés (sept numéros) et sur la personnalité de Richard et de Jean.

WILHELM (Jacques). *Une nouvelle œuvre de Jean Tassel.* (La Revue des Arts, 1956, nº 1, pp. 21-27).

Tentative pour attribuer à Jean Tassel l'*Adoration des Mages avec deux donateurs* de la Cathédrale de Meaux, jusque là considérée comme de l'école de Vouet, en la rapprochant des autres *Adorations* dues au peintre de Langres. L'œuvre n'est certainement pas de l'école de Vouet ; mais la démonstration, appuyée sur la parenté du style, ne saurait faire exclure l'hypothèse de quelque autre peintre local encore mal connu, tel qu'un Jean Senelle, etc...

TOULOUSE.

MESURET (Robert). *La légende de Frère Ambroise Fredeau.* (XVIIe siècle, nº 32, pp. 517-528).

MESURET (Robert). *Les emblèmes livrés par les ateliers de peinture de Toulouse de* 1565 *à* 1777. (Bibliothèque d'humanisme et Renaissance, 1956, t. 18, nº 1, pp. 123-141).

MESURET (Robert). *Les peintres toulousains du XVIIe siècle : les artistes dont la manière n'est point connue.* (L'Auta, 1956, nouvelle série, Toulouse, nº 256, pp. 69-72 ; nº 257, pp. 83-92 ; nº 259, pp. 121-122).

MESURET (Robert). *Les peintures exécutées pour les monastères de Toulouse dans la seconde moitié du XVIIe siècle.* (Revue Mabillon, série 3, nº 184, pp. 94-106, Ligugé).

MESURET (Robert). *De Bordeaux à Toulouse : commandes et rencontres dans les ateliers de peinture.* (Revue Historique de Bordeaux et du département de la Gironde, 1956, nouvelle série, t. 2, nº 2, pp. 83-105).

MESURET (Robert). *L'œuvre peint de Balthazar - Thomas Montcornet, O. P.* (†1716). (Archivum fratrum Praedicatorum, 1956, vol. 26, pp. 356-363).

Fragments de l'admirable inventaire poursuivi par M. Robert Mesuret.

PROVENCE.

ISNARD (Emile). *La vente aux enchères des tableaux de Pierre Puget.* (Marseille, revue municipale, 1956, série 3, nº 27, pp. 13-18).

BILLIOUD (J.). *L'Art naval et les Artistes provençaux, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles.* (Marseille, revue municipale, 1956, série 3, nº 28, pp. 3-14).

***

On ajouterait à ces références quelques articles portant sur des problèmes plus généraux :

— sur le problème des **anamorphoses**, à son livre paru l'année précédente,

M. Jurgis BALTRUSAITIS a ajouté une étude de grande importance : *L'Anamorphose à miroir à l'aide de documents nouveaux.* (La Revue des Arts, nº 2, pp. 85-98).

Les origines orientales et le rôle de Simon Vouet sont mis en valeur et discutés à l'aide d'une documentation aussi neuve que suggestive.

— sur le problème de la **décoration**, on s'attachera à :

WILHELM (Jacques). *Le décor intérieur du bureau des marchands drapiers à Paris.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 7-14) (1955).

Publication de documents et de tableaux permettant la reconstitution de ce curieux et bel ensemble parisien du XVIIe siècle, dispersé voici une centaine d'années.

WEIGERT (Roger-Armand). *Les « grotteschi » ou grotesques ; leur adaptation et leur évolution : Jean I Bérain.* (Information culturelle et artistique, 1956, nº 4, pp. 100-106).

— Sur les problèmes **iconographiques**, il faut noter, outre les controverses suscitées par le prétendu portrait de Pascal (voir Philippe de Champaigne) :

COELE (René-Thomas). *Le Molière en habit de théâtre du Musée Cantini à Marseille.* (Revue d'Histoire du Théâtre, 1956, nº 1, pp. 45-57).

DE PANGE (Comtesse Jean). *Un portrait inconnu de Madame de Sevigné.* (Revue Française, 1956, nº 75, pp. 27-30).

— Pour l'histoire trop négligée des **collections** au XVIIe siècle, on relèvera :

WILDENSTEIN (Georges). *Inventaire des tableaux de Vauquelin des Yveteaux,* 1644. (Gazette des Beaux-Arts, 1956, t. 48, pp. 185-186).

***

ARCHITECTURE.

Peu d'études, mais un certain nombre de documents inédits. On relèvera :

CIPRUT (Edouard-Jacques). Diverses pièces publiées dans le Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français, 1956, pp. 110 à 130 (1955) :

Deux marchés inédits concernant le Luxembourg (confirment le rôle important tenu par Louis Metezeau dans les entreprises royales vers cette époque (1612-13)).

Salomon de Brosse et l'ancien Hôtel de Bullion. Textes inédits. (Publication d'un marché et d'une quittance signés de Salomon de Brosse (1614 et 1618)).

Un projet inédit de Daviler pour l'agrandissement de la Cathédrale d'Alès. (Document important sur l'esprit des réfections classiques).

Les auteurs de l'église de Briançon. (Publication de pièces datées 1699, 1700 et 1730).

DE DAINVILLE (P. François). *Un jésuite architecte inconnu : le Père Edmond Moreau.* (XVIIe siècle, avril 1956, nº 31, pp. 397-402).

BRAY (A.). *Un des « plus excellents bastiments de France » : le château de Saint-Ange (Challeau).* (Bulletin Monumental, 1956, t. 114, nº 4, pp. 267-274).

HELIOT (P.). *Eglises françaises de l'est et du midi influencées par l'art médiéval au XVIIe et XVIIIe siècles.* (Bulletin archéologique, 1956, pp. 207-231) (1954).

YBL (E.). *Une chapelle berninesque à Paris.* (Acta Historiae artium Academiae scientiarum hungariae, Budapest, 1956, fasc. 1-2, pp. 143-146).
Il s'agit de la chapelle des Irlandais, 17 rue des Carmes.

On ajouterait, à propos des jardins :

CHARAGEAT (Marguerite). *André Le Nôtre et l'optique de son temps. Le grand canal de Tanlay par Pierre Le Muet.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 66-78).

Envisage en particulier le rapport entre les recherches d'optique au XVIIe siècle et l'art des jardins.

GRIMAL (Pierre). *Situation de Le Nôtre.* (Revue de Paris, 1956, nº 8, pp. 117-130).

SCULPTURE.

Aussi négligée que de coutume ; on glanera :

SAINTE-BEUVE (Mlle). *Le tombeau de Phelypeaux de La Vrillère.* (Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français, 1956, pp. 32-33) (1955).

Brève présentation de cette belle œuvre commandée en Italie et mise en place dans l'église de Châteauneuf-sur-Loire en 1686 ; une étude plus complète avait paru précédemment dans la Gazette des Beaux-Arts.

FLUSIN (Chanoine). *Un sculpteur franc-comtois à Rome : Pierre-Etienne Monot* (1658-1733). (La Voix Diocésaine de Besançon, 1956, nº 26, pp. 374-377).

BILLIOUD (J.). *Un sculpteur marseillais à Albi.* (Marseille revue municipale, 1956, nº 28, pp. 49-50).

Il s'agit d'Antoine Lombard, sculpteur peu connu du XVIIe siècle.

GRAVURE.

Non moins négligée ; on relèvera :

MORNAND (Pierre). *La gravure, consécration royale.* (L'Information Artistique, 1956, nº 27, pp. 49-52).

A propos de l'édit de Saint-Jean de Luz, 1660.

BOURGUIN (D.). *La gravure en France au XVIIe siècle.* (Courrier Graphique, 1956, nº 84, pp. 21-24 ; nº 85, pp. 20-24 ; nº 88, pp. 17-22).

II. ÉTRANGER.

La plupart des études se regroupent autour des grandes expositions de l'année. (Cf. comptes-rendus critiques dans le nº 34) ou des années précédentes ; notons :

LE CARAVAGE ET LE CARAVAGISME.

JULLIAN (R.). *« Lombardisme » et « Vénétianisme » chez le Caravage.* (Arte Lombarda, II, 1956, pp. 112 sqq.).

Contribution à l'étude de l'un des plus délicats problèmes que pose la jeunesse du Caravage. M. JULLIAN, qui prépare un ouvrage d'ensemble sur ce peintre (le premier en français depuis le livre, aujourd'hui caduc, de Rouchès), montre opportunément que le « vénétianisme » imprégnait le milieu lombard : il semble ainsi possible de faire l'économie du prétendu voyage à Venise — comme le proposait déjà Friedlander.

MAHON (Denis). *Un tardo Caravaggio ritrovato.* (Paragone, mai 1956, pp. 25-34).

A late Caravaggio rediscovered. (Burlington Magazine, juillet 1956, pp. 224-228).

A propos du *Christ à la Colonne*, connu jusque-là par des copies, et dont l'original semble retrouvé dans une collection suisse.

CHASTEL (André). *Le problème du Caravage.* (Critique, novembre 1956, nº 114, pp. 949-967).

Mise au point capitale ; la réhabilitation du Caravage, qui pose à l'histoire et à la critique d'art des problèmes aussi nombreux que complexes, permet de saisir à l'œuvre les méthodes modernes, et de mesurer leur efficacité ; l'étude n'apporte pas seulement un précieux « état des questions » : elle soumet les dernières recherches à un examen critique, et tire les conclusions de méthode qui suggère leur confrontation.

— Un tableau ayant appartenu jadis à la collection Boyer d'Aiguille d'Aix, et gravé comme Caravage par Coelemans en 1704, est passé dans le commerce parisien, avec attribution à

l'école napolitaine due aux Professeurs Longhi et Bologna. Il s'agit d'un *Jacob et Laban* dont on trouvera la photographie dans le *Burlington Magazine* de juillet 1956.

ZERI (Federico). *Orazio Borgianni ; un osservazione e un depinto inedito.* (Paragone, novembre 1956, pp. 49-54).

Publication d'un *Christ parmi les docteurs.* (Coll. priv. New-York) et remarques sur la jeunesse de Borgianni.

NICOLSON (Benedict). *The Rijksmuseum « Incredulity » and Terbrugghen's chronology.* (Burlington Magazine, avril 1936, pp. 102-112).

Très importante étude sur le plus attachant des caravagistes du Nord ; l'auteur s'efforce de mettre au point nos connaissances sur l'artiste, et propose de nouvelles attributions — dont le fameux *Saint Jean l'Evangéliste* de Turin.

JUDSON (J.-R.). *Terbrugghen as Draughtman.* (Burlington Magazine, novembre 1956, pp. 400-411).

A propos de deux dessins retrouvés du peintre.

LES CARRACHES.

ARCHANGELI (Francesco). *Sugli inizi dei Carracci.* (Paragone, juillet 1956, pp. 17-48).

Importante étude sur les premières œuvres de Louis et d'Annibal, et attribution de tableaux inédits.

CALVESI (Maurizio). *Note ai Carracci.* (Commentari, IV, octobre-décembre 1956).

Concerne en particulier les emprunts faits par les Carraches aux gravures du XVIIe siècle (Marc-Antoine, Caraglio...).

JAFFE (Michael). *Some drawings by Annibale and by Agostino Carracci.* (Paragone, novembre 1956, pp. 12-16).

Identification d'une série de dessins retrouvés dans les musées et les collections particulières.

MARTIN (John-Rupert). *Immagini della virtù : the paintings of the camerino Farnese.* (The Art Bulletin, juin 1956, pp. 91-112).

Sur l'ensemble, autrefois si fameux, du Camerino, au Palais Farnèse.

BOLOGNA (Ferdinando). *Lo « Sposalizio di Santa Caterina » di Annibale Carracci.* (Paragone, novembre 1956, pp. 3-12).

A propos d'un tableau conservé au Palais Royal de Naples sous le nom de Procaccini (et dont une copie ancienne figure au Musée de Besançon).

— *Painters on the Carracci.* (Burlington Magazine, novembre 1956, Editorial, pp. 391-392).

Textes écrits par des peintres sur les Carraches, de Reynolds à Delacroix.

FASOLA (Giusta-Nicco). *Discussione per i Carracci.* (Commentari, IV, oct.-déc. 1956, pp. 228-235).

JAFFE (Michael). *The Carracci Exhibition at Bologna.* (Burlington Magazine, novembre, pp. 392-401).

GUIDO RENI.

PONENTE (Nello). *Il Bacco e Arianna di Guido Reni e un'incisione del Frey.* (Commentari, avril-juin 1956, nº 2, pp. 105-109).

Sur les copies et répliques du tableau célèbre du Guide, détruit au XVIIe siècle, à Paris, par Madame d'Emery.

GRASSI (Luigi . *Un disegno di Guido Reni.* (Paragone, septembre 1956, pp. 13-20).

Identification d'un dessin préparatoire pour la fameuse *Crucifixion de Saint Pierre* de la Pinacothèque Vaticane.

PIERRE DE CORTONE.

BERTI (Luciano). *Un inedito di Pietro da Cortona a Cortona.* (Commentari, IV, oct.-déc. 1956, p. 277).

BERTI (Luciano). *Nota ai « Pittori Toscani in relazione con Pietro da Cortona.* (Commentari, oct.-déc. 1956, pp. 278-282).

L'étude porte en particulier sur Andrea Commodi et ses étonnants dessins.

BRUNT (Anthony). *The exhibition of Pietro da Cortona a Cortona.* (Burlington Magazine, novembre 1956, pp. 415-417).

Important compte-rendu critique de l'exposition, soulignant les quelques problèmes posés par la chronologie et le catalogue.

RUBENS et VAN DYCK

MILLAR (Oliver). *The Whitehall Ceiling.* (Burlington Magazine, août 1956, pp. 258-267).

A propos du fameux plafond de Rubens, et de son esquisse retrouvée.

HELD (Julius-S.). *Drawings and Oil Sketches by Rubens from American Collections.* (Burlington Magazine, avril 1956, p. 123).

JAFFE (Michael). *Rubens' Drawings at Antwerp.* (Burlington Magazine, septembre 1956, pp. 314-321).

A propos de l'exposition organisée en l'honneur de Ludwig Burchard.

WARK (R.-R.). *A note on Van Dyck's self-portrait with a Sunflower.* (Burlington Magazine, février 1956, pp. 52-54).

Sur le fameux autoportrait de la collection Duke of Westminster et son interprétation.

REMBRANDT.

GERSON (H.). *Rembrandt in Poland.* (Burlington Magazine, août 1956, pp. 280-283).

A propos des tableaux de Rembrandt et de son école conservés en Pologne.

WHITE (Christopher). *Rembrandt and his succession.* (Burlington Magazine, avril 1956, p. 124).

Sur l'exposition organisée au British Museum.

WHITE (Christopher). *Rembrandt : Exhibitions in Holland.* (Burlington Magazine, septembre 1956, pp. 321-325).

Important compte-rendu critique.



En dehors de ces grands centres d'intérêt, on rencontrerait un certain nombre d'études apportant quelque lumière sur des artistes peu connus. On peut retenir :

GOFFREDO (Anna-Maria). *Per la conoscenza di Giovanni Andrea de Ferrari.* (Commentari, III, juillet-septembre 1956, pp. 147-157).
FALLETTI (Elisabetta). *Inediti giovanili di Gio. Andrea de Ferrari.* (Ibid., pp. 158-168).

La première étude, à notre connaissance, sur ce curieux maître gênois, élève de Strozzi, mais dont la peinture, volontiers réaliste et d'une exécution pleine de saveur, reflète tout l'éclectisme de ce grand carrefour de l'art européen que fut Gênes au XVIIe siècle. La Dott. Elisabetta Falletti, qui lui a consacré sa thèse, publie le document qui lui a permis de retrouver et dater une série de petites toiles exécutées par l'artiste lorsqu'il était encore dans l'atelier de Strozzi, et récemment restaurées par la Surintendance des Beaux-Arts de Ligurie.

ROLI (Renato). *Per un « Incamminato » : Giacomo Cavedoni* (1577-1660). (Paragone, mai 1956, pp. 34-50).

Importante étude, illustrée de neuf tableaux, sur ce peintre bolonais de grande qualité, et qui mérite une réhabilitation prochaine.

BRUNETTI (Estella). *Situazione di Viviano Codazzi.* (Paragone, juillet 1956, pp. 48-69).

Contribution capitale à l'étude des peintres d'architecture au XVIIe siècle (l'article est accompagné de vingt-cinq reproductions, pour la plupart inédites). Il faut souhaiter que la réhabilitation de ce peintre, entreprise naguère par le professeur Longhi, et désormais fort avancée, entraîne celle de français comme les Patels, etc...

BRUGNOLI (Maria-Vittoria). *Inediti del Gaulli.* (Paragone, septembre 1956, pp. 21-33).

ENGASS (Robert). *Baciccio : three little known paintings.* (Paragone, janvier 1956, pp. 30-35).
Intéressant apport au catalogue des peintures et dessins de ce peintre fécond sur qui se reporte aujourd'hui l'intérêt.

MORTARI (Luisa). *Aggiunta all'opera di Francesco Cozza.* (Paragone, janvier 1956, pp. 17-21).

MONTALTO (Lina). *Francesco Cozza nella libreria Pamphilj a Piazza Navona.* (Commentari, I, janvier-mars 1956, p. 41 sqq.).

BOLOGNA (Ferdinando). *L'Agar nel deserto di Francesco Cozza.* (Paragone, novembre 1956, pp. 58-61).
L'artiste, ramené à la lumière voici une trentaine d'années par une étude de L.-L. Lopresti, demeure fort peu connu : ces découvertes successives devraient être suivies de bien d'autres — particulièrement dans les réserves des musées français, où dorment nombre de tableaux de cette époque.

GRISERI (Andreina). *I bozzetti di Luca Giordano per l'escalera dell'Escorial.* (Paragone, septembre 1956, pp. 33-39).

BEAN (Jacob). *Un tableau inédit de Castiglione.* (La Revue des Arts, p. 115). (Une *Bacchanale* au Musée Lécuyer de Saint-Quentin).

IVANOFF (Nicola). *A Sebastiano Ricci : Rape of the Sabines.* (Burlington Magazine, janvier 1956, pp. 18-20).
Exemples de publications qu'un peu d'attention pour la peinture de la seconde moitié du siècle permettrait de multiplier à l'infini.

HAYES (John). *Claude de Jongh* (Burlington Magazine, janvier 1956, pp. 3-11).
Peintre paysagiste, né à Utrecht, ayant travaillé en Angleterre ; on peut le suivre de 1615 à sa mort, en 1663. Intéressant chapitre qui s'ajoute à l'histoire si complexe de la diffusion du paysage dans la première moitié du XVII[e] siècle.

On sait que la **sculpture** dite « baroque » retrouve en Italie quelque chose de l'attention et de l'admiration qui lui sont dues ; on notera par exemple :

CELLINI (Antonia Nava). *Contributi a Melchior Caffà.* (Paragone, novembre 1956, pp. 17-31).
Quelques brefs articles, depuis une trentaine d'années, avaient remis en lumière ce nom trop oublié. (Cf. J. FLEMING. *A note on Melchiorre Caffà*, in the Burlington Magazine, 1947, pp. 85-89), etc...). Cette étude importante permet d'espérer une pleine réhabilitation.

MARTINELLI (Valentino). *Novità berniniane : Un busto ritrovato : La madre d'Urbano VIII ; un crocifisso ritrovato* ? (Commentari, I, janvier-mars 1956, p. 23 sqq.).
A ajouter au chapitre des études berniniennes, plus actives que jamais, grâce aux travaux de Wittkower et de Martinelli lui-même.

III. - A travers les Provinces

1) Actes des Congrès des Sociétés savantes.

Xe Congrès d'Etudes de la Fédération des sociétés académiques et savantes. Languedoc-Pyrénées-Gascogne. (Montauban, 29 mai - 31 mai 1954). (Montauban, Imp. Forestié, 1956, 339 pp.).

XVIIe et XVIIIe Congrès de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon (Perpignan - St-Gilles, 1953-1954). (Montpellier, Imprimerie Paul Dehau, 1956, 143 pp.).

2) Principaux ouvrages et articles.

Ile-de-France. Paris. Normandie.

DUFOURCQ (N.). *La musique religieuse vocale en Ile-de-France au XVIIe.* (Etudes, 1956, nº 2).

LEROY (André). *Les arcs de triomphe sous Louis XIV.* (Vert et Rouge, 1956, pp. 44-45).

MAITREHENRY. *La restauration routière dans la généralité de Paris sous Louis XIV.* (Bulletin Société Etudes historiques de la Région Parisienne, 1956, nos 91-92).

DARSEL (J.). *La pêche côtière à Dieppe aux XVIIe et XVIIIe siècles.* (Annales de Normandie, 1956, nº 2).

TOUJAS (R.). *L'activité commerciale au XVIIe de négociants normands à Montauban.* (Annales de Normandie, 1956, nos 3-4).

Ouest et Sud-Ouest.

GARDE (J.-A.). *La poste aux lettres en Libournais sous l'Ancien Régime.* (Revue historique et archéologique du Libournais, 1956, nº 18).

OLIVIER-MARTIN (F.). *Notes historiques sur la ville et la chatellenie de Jugon des origines à* 1789. (Rennes, 1955, 264 pp.).

TOUJAS (R.). *La vente du tabac en poudre à Cahors en* 1684. *A quelles conditions obtenait-on le monopole de débitant* ? (Bulletin Sociétés Etudes Lot, 1956).

TOUJAS (R.). *Notes sur la culture du tabac au XVIIe siècle dans la basse vallée du Tarn à Montauban avant la création de la Ferme royale* (1674). (Xe Congrès Fédération Sociétés savantes, Languedoc, Pyrénées, Gascogne, 1956).

Nord, Nord-Est, Est.

COINTAT (Michel). *Les forêts de l'ancien comté de Vignory.* (Cahiers Haut-Marnais, 1956, nº 47).

GIROD D'ALBISSIN (Nelly). *Louvois et la frontière des Pays-Bas.* (Revue du Nord, 1956, p. 38, nº 149).

GENEVOY (R.). *Essai sur la contribution artistique à la commémoration des campagnes de Louis XIV en Franche-Comté.* (1668-1674). (Nouvelle revue Franc-Comtoise, 1956, nº 10).

GENY (P.). *Le passé de la région forestière du Donon.* (Revue Forestière Française, 1956, nº 4).

HARDY (J.). *Vauban et Charleroi.* (Vie wallonne, 1956, nº 274).

MONNOT (A.). *Besançon et Vauban.* (Revue historique de l'Armée, 1956, nº 1).

PIQUART (M.). *Besançon devient ville française* (1674-1789). (Revue historique de l'Armée, 1956, nº 1).

SITTLER. *Etudes sur l'histoire économique du vieux Colmar, l'organisation de la « douane » (Koifhus) jusqu'à la guerre de Trente ans.* (Annuaire Société historique et littéraire de Colmar, 1956).

TOURNIER (R.). *Un des chefs d'œuvre de Vauban : la citadelle de Besançon.* (Saint-Cyr, 1956, nº 25).

IV. - *Le XVIIe siècle français vu de l'Etranger*

HISTOIRE.

1) Ouvrages.

BRUNETTI (Mario). *Il seicento francese nelle relazioni degli ambasciatori veneziani.* (Venise, Edit. la Goliardica, 1955).

SUTHERLAND (M.). *Louis XIV and Marie Mancini.* (Londres, 1956, 213 pp.).

2) Articles.

Histoire religieuse.

V. BRASIER, E. MORGANTI, M. DURICA. *Opere e scritti rigardanti S. Francesco di Sales.* (Répertorio Bibliografico, 1623-1955). (Salesianum, 1956, t. XVIII, pp. 311-352, 536-577).

J.-E. d'ANGERS, O. F. M. Cap. *Etudes sur les rapports du naturel et du surnaturel dans l'œuvre de St-François de Sales.* (Ephémérides théologicæ Lovanienses. Juillet-décembre 1956).

BOUCHARDY (F.). *La tentation de St-François de Sales.* (Nova et Vetera, Genève, juillet-septembre 1956).

L'HEUREUX (Mother M. Aloysius Gonzaga). *The mystical vocabulary of Vén. Mère Marie de l'Incarnation and its problems. A dissertation.* (Washington, D. C., Catholic. University of America, Studies in Romance languages and literatures. Vol. LIII, 1956).

Histoire générale.

NAJAM (Ed. W.). *Europe : Richelieu's blue print for unity and peace.* (Studies in Philology, 1956, n° 1).

ROUTLEDGE (F.-J.). *The negociations between Charles II and the Cardinal de Retz* (1658-1659). (Transactions of the Royal historical Society).

ROWEN (Herbert). *Arnauld de Pomponne : Louis XIV moderate minister.* (American historical Review, 1956, n° 3).

SIEBURG (F.). *Colbert.* (Merkur, 1956, n° 1).

WILEY (W.-L.). *A royal child learns to like plays : the early years of Louis XIII.* (Renaissance News, Autum, 1956).

PHILOSOPHIE.

1) Ouvrages.

BARBER (W. H.). *Leibnitz in France from Arnauld to Voltaire : A study in French reactions to Leibnitzialism* (1670-1760). (Oxford, Clarendon Press, 1955, in-8, XI, 276 pp.).

GOCHBERG (H. S.). *Pascal in French literature and throught* (1850-1890). (Thèse Brown University, 1956. Dissertation Abstracts, 1956, n° 12).

2) Articles.

BARNES (Annie). *La conférence à Port-Royal et les liasses de Pascal.* (French Studies, juillet 1956).

BARNWELL (H. T.). *St Evremond and Pascal : a note on the question of « le divertissement ».* (Studies in Philology, janvier 1956).

DAVIDSON (H. M.). *The argument of Pascal's Pari.* (The Romanic Review, avril 1956).

DEL NOCE (A.). *La crisi del molinismo in Descartes (In) metafisica ed esperienza.* (Archivio di filosofia, 1956).

DEMOREST (J.-J.). *L'honnête homme et le croyant selon Pascal.* (Modern Philology, 1956).

DEMOREST (J.-J.). *Pascal et l'édition des* Pensées. (Modern Language, Notes, février, 1956).

FLECKENSTEIN (J.-O.). *Descartes und die exacten Wissenchaften des Barok.* (Forschungen und Fortschritte, avril 1956).

GARGALLO (G.). *Ultimi Studi su Gassendi.* (Rassegna di filosofia, avril-juin 1956).

GIRALDI (G.). *Stile et morale nella corrispondenza di S François de Sales.* (Humanitas, Brescia, juillet 1956).

LADBOROUGH (R.-W.). *Pepys and Pascal.* (French Studies, avril 1956).

LEYDEN (W. von). *Descartes and Hobbes.* (Revue internationale de philosophie, fasc. I, 1956).

ROME (B.). *Created truthsand Causa sui in Descartes.* (Philosophie and Phenomenological Research, septembre 1956).

WEIN (H.). *Der wahre cartesische Dualismus.* (Zeitschrift für philosophische Forschung, 1956, 1).

WIGHTMAN (W.-P.). *Note on Descartes and psychosomatic Medecine.* (The British Journal for the Philosophy of Science, novembre 1956).

LITTÉRATURE.

1) Ouvrages.

— Thèses.

HERRING (J.-E.). *The father-children relationship in the French classical tragedy (De Corneille, le Cid, à Crebillon).* (Thèse Tulane, University, 1956, in Dissertation abstracts n° 3, 1956).

MANNING HOPE (Quentin). *The literary criticism of Saint-Evremond.* (Thèse Columbia University 1956 in Dissertation abstracts n° 8, 1956).

RIDGELY (B.). *The impact of the « old » and « new » astronomics on French poety from* 1600 *to* 1650. (In Dissertation abstracts n° 6, 1956).

— Ouvrages.

BONFANTINI (M.). *Molière e il Misantrope.* (Milano, La Goliardica, 1956).

BOWRA (Sir M.). *The simplicity of Racine.* (Oxford, Clarendon Presse, 1956).

CAIRNCROSS (J.). *Newlight on Molière ; Tartuffe ; Elmire hypocondre.* Préface par Raymond Picard. (Genève, E. Droz ; Paris, Minard, 1956).

CONGEDO (P.). *La formazione poetica di Racine.* (Galatina, Ed. Bellone, 1956).

LAPP (J.-C.). *Aspects of Racinian tragedy.* (Toronto, University Prenn, 1956).

WHEATLEY (K.-E.). *Racine and English classicism.* (Austin, University of Texas Press, 1956).

2) Principaux articles.

BALDINGER (K.). *Etwas über Molière, grammaire und grand-mère.* (Wiss. Zeitschrifte der F. Schiller Universitat Iena Gesellchafts und Sprachwissenschaftliche Reihe, 1955-56, H. 2-3).

BAUER (W.). *La Bruyère und das Geld.* (Neue Deutsche Hefte, novembre 1956).

DAWSON (F.-K.). *Gillet de la Tessonnerie and the « éthique de la gloire ».* (French Studies, janvier 1956).

ERBA (L.). *Per una rilettura di Cyrano de Bergerac.* (Aevum, juillet-août 1956).

GIRARD (R.). *Saint-Simon et le critique.* (French Studies, avril 1956).

HARVEY (L.-E.). *The noble and the comic in Corneille's « la Veuve ».* (Symposium, 1956).

HARVEY (L.-E.). *The denouement of Melite and the role of the nourrice.* (Modern Language. Notes, mars 1956).

HERVAL (René). *L'éternelle jeunesse de Corneille.* (Revue de l'Université Laval, septembre 1956).

HUBERT (J.-D.). *The timeless temple in Athalie.* (French Studies, avril 1956).

KNIGHT (R.-C.). *A further note on Racine's « Thébaïde ».* (French Studies, juillet 1956).

KNIGHT (R.-C.). *A minimal definition of* 17 *the century tragedy.* (French Studies, octobre 1956).

KOHN (R.-J.). *Reflexions sur l'Adonis de La Fontaine.* (The Romanic Review, avril 1956).

MAURON (Ch.). *L'inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine. Andromaque.* (Présence, Genève, nº 1).

MAURER (K.). *Racine and die Antike.* (Archiv für das Studium der neuren Sprachen, mai 1956).

MAXFIELD MILLER (E.). *A document of April* 12-1672 *signed by Molière.* (The Romanic Review, octobre 1956).

NELSON (R.-J.). *Pierre Corneille's l'Illusion Comique : the play as magic.* (Publications of the Modern Language Association, décembre 1956).

NEWMARK (Peter). *A new view of Horace.* (French Studies, janvier 1956).

NOYES (A.). *The enigma of Mme de Sévigné.* (Contemporary Review, mars 1956).

PIZZORUSSO (A.). *La concezione dell'arte narrativa nella seconda meta del seicento francese.* (Studi Mediolatine volgari, vol. III, 1956).

TITMUS (C.-J.). *The influence of Montchrétien's Ecossaise upon French classical tragedies with subjects from English history.* (French Studies, juillet 1956).

VIATTE (A.). *Pascal et Racine, précurseurs du marxisme.* (La Revue de l'Université Laval, novembre 1956).

YARROU (P.-J.). *A note on Racine's Thebaïde.* (French Studies, janvier 1956).

P. J.

CONSEIL D'ADMINISTRATION
de la « Société d'Études du XVII[e] siècle

ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le Bulletin Signalétique.

Le Centre de Documentation du C. N. R. S. publie un « Bulletin signalétique » dans lequel sont signalés par de courts extraits classés par matières tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques, publiés dans le monde entier.

Troisième Partie (trimestrielle).

Philosophie :	France	2.700 fr.
	Etranger	3.200 fr.
Sociologie :	France	1.100 fr.
	Etranger	1.320 fr.

Abonnement au Centre de Documentation du C. N. R. S., 16, rue Pierre-Curie, Paris 5e. - C. C. P. Paris 9131-62. - Tél. DANton 87-20.

Bulletin d'Information de l'Institut de Recherches et d'Histoire des Textes. Directeur : Jeanne Vieillard.

Paraît une fois par an et est vendu au numéro :

N° 1 : 300 fr. N° 2 : 400 fr. N° 3 : 460 fr.

II. — OUVRAGES

COHEN M. et MEILLET A. - *Les langues du Monde*
2e édition .. .. 6.400 fr.

Cet ouvrage est mis en vente au Service des Publications du C.N.R.S. et à la librairie Ancienne H. CHAMPION. Les Libraires sont priés d'adresser leurs commandes à la Librairie Champion.

HORN-MONVAL. - *Bibliographie de la Traduction française du Théâtre étranger depuis les* 500 *dernières années* (en préparation).

PSICHARI-RENAN. - *La prière sur l'Acropole et ses mystères* .. .. 900 fr.

COLLECTION : « *Le Chœur des Muses* » (Directeur : J. Jacquot).

1. — Musique et Poésie au XVIe siècle.. .. .. 1.600 fr.
2. — La Musique Instrumentale de la Renaissance (relié pleine toile crème) .. .. 1.800 fr.
3. — Les Fêtes de la Renaissance (en préparation).
4. — Edipo Tiranno, traduit de Sophocle par Orsato Giustiniani, avec une étude et des documents sur sa représentation au Théâtre Olimpico de Vicence en 1585 (en préparation).

COLLECTION D'ESTHÉTIQUE.

1. — *Les Mélanges*. G. Jamati (relié pleine toile) . 1.300 fr.

2. — Visages et perspectives de l'Art moderne (peinture, musique, poésie). Recueil des communications faites aux entretiens d'Arras (20-22 juin 1955) (en préparation).

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT DE RECHERCHES ET D'HISTOIRE DES TEXTES

Mlle PELLEGRIN : *La Bibliothèque des Visconti-Sforza* (relié pleine toile crème) .. .. 2.400 fr.

RICHARD : *Inventaire des manuscrits grecs du British Museum* . .. . 900 fr.

VAJDA : *Répertoire des catalogues et inventaires de manuscrits arabes* . .. . 450 fr.

VAJDA : *Index général des manuscrits arabes musulmans de la Bibliothèque Nationale de Paris*. .. .. .. 2.400 fr.

VAJDA : *Les certificats de lecture et de transmission dans les manuscrits arabes de la Bibliothèque Nationale de Paris* (en préparation).

LES CAHIERS DE PAUL VALÉRY.

Ces cahiers se présenteront sous la forme de 32 volumes d'environ 1.000 pages chacun, contenant la reproduction photographique du manuscrit et environ 80 aquarelles de l'auteur.

Une souscription limitée à 1.000 exemplaires numérotés est ouverte au prix de 140.000 fr. (volumes reliés) ou 154.000 fr. (volumes sous étuis).

III. — COLLOQUES INTERNATIONAUX

II. — *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI*e *siècle* .. .. 1.500 fr.

(Le colloque de Léonard de Vinci est en vente aux « Presses Universitaires de France »).

III. — *Les romans du Graal aux XII*e *et XIII*e *siècles*. 1.000 fr.

IV. — *Nomenclature des écritures livresques du IX*e *au XVI*e *siècle* .. .. 660 fr.

Renseignements et vente au Service des Publications du Centre National de la Recherche Scientifique, 13, Quai Anatole-France, Paris-7e. - C. C. P. Paris 9061-11. - Tél. INValides 45-95.

Impr. YVERT et Cie, Amiens. - Fév. 1958. - N° d'éditeur : 8 - N° d'impr. : 17.
Dépôt légal, 1er trimestre 1958. *Le Secrétaire-Gérant :* M. Pierre JAILLET.

SOCIÉTÉ d'ÉTUDE du XVIIe SIÈCLE

déclarée conformément à la loi du 1er Juillet 1901
(*Journal Officiel* du 22 Avril 1948).

Objet : Le XVIIe siècle étant un des sommets de la civilisation française, et, par son influence, de la civilisation mondiale, une Association est fondée dans le but de l'étudier et de le faire mieux connaître dans son ensemble, et notamment dans le domaine historique, littéraire, philosophique, artistique, scientifique, spirituel et juridique. La Société désire coordonner les efforts des personnes, groupements et institutions qui ont déjà fait ou font des travaux sur le XVIIe siècle, susciter des recherches nouvelles, diffuser les résultats obtenus.

Ses moyens d'action consistent principalement dans la constitution d'un service de documentation, dans la publication d'une revue ou bulletin, qui sera distribué aux membres de la Société ; dans l'édition sans recherche de bénéfices, de documents originaux ou d'ouvrages concernant le XVIIe siècle ; dans l'organisation de conférences et de réunions.

COTISATIONS

France :	Membres sociétaires :	1.000 fr. par an.
	Membres donateurs :	3.000 fr. par an.
Etranger :	Membres sociétaires : 1.500 fr. ; U.S.A. : 4 dollars.	

— Les abonnements partent du 1er Janvier de chaque année (4 numéros).

— Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 40 francs.

BULLETINS ENCORE DISPONIBLES

Les Bulletins des années 1949, 1950 et 1951 sont complètement épuisés.

Sont encore disponibles :

Le numéro spécial illustré : « *Fénelon et son tricentenaire* », comprenant nº 12 (1951), nºs 13 et 14 (1952)		650 fr.
Année 1952 :	nºs 15	300 fr.
Année 1953 :	nºs 17-18, 19 et 20	900 fr.
Année 1954 :	nºs 21-22, 23 et 24	900 fr.
Année 1955 :	*Le numéro spécial* : « *Comment les Français voyaient la France au XVIIe siècle* » (nºs 25-26).	650 fr.
	Nºs 27, 28 et 29	900 fr.
Année 1956 :	Nºs 30.	300 fr.
	Nº 31.	500 fr.
	Nº 32	300 fr.
	Nº 33	300 fr.
Année 1957 :	Nº 34. Numéro spécial sur *Versailles et la Musique française*	450 fr.
	Nº 35.	300 fr.
	Nº 36. Numéro spécial sur *l'Art en France* (avec de nombreuses planches)	850 fr.

S'adresser à la LIBRAIRIE D'ARGENCES
38, rue Saint-Sulpice, PARIS (VIe), dépositaire exclusif.

XIe CONGRÈS INTERNATIONAL DES SCIENCES HISTORIQUES

STOCKHOLM 1960

Le XIe Congrès International des Sciences Historiques se tiendra à Stockholm du 21 au 28 août 1960.

Il comprendra cinq sections : Méthodologie, Antiquité, Moyen-Age, Histoire moderne, Histoire contemporaine.

L'histoire moderne donnera lieu aux rapports suivants, qui concernent le XVIIe siècle :

1. *Dominium Maris Baltici,* XVIe et XVIIe siècles
   Professeur : G. LABUDA (Poznan, Pologne).

2. *Estructura administrativa estatal en los siglos,* XVIe et XVIIe s.
   Professeur : V. VIVÈS (Barcelone, Espagne).

3. *L'Illuminismo nel settecento Europeo*
   Professeur : F. VENTURI (Gênes, Italie).

4. La période de transition du féodalisme au capitalisme du XVIe au XVIIe siècle en Europe Centrale
   Prof. : KLIMA et MACUREK (Brno, Prague, Tchécoslovaquie).

5. Problèmes de la Réforme dans les pays scandinaves
   Dr. S. KJOLLERSTROM (Lund, Suède).

6. Les rapports politiques entre l'Est et l'Ouest européens pendant la guerre de Trente Ans
   Professeur : R.-F. PORCHNEV (Moscou, U.R.S.S.).

D'autre part, un colloque sera organisé immédiatement avant l'ouverture du Congrès et sera consacré à l'histoire des prix avant 1750 ; rapporteur : Professeur E.-D. HAMILTON (Chicago, U.S.A.).

Le discours de clôture du Congrès, prononcé par un historien suédois, aura pour thème : La Baltique et la Méditerranée du XVIe au XVIIIe siècle.

L'on doit songer aux communications qui pourraient être faites au Congrès à propos de ces rapports et qu'il conviendrait d'indiquer le plus tôt possible.

R. MOUSNIER.